No. HOHY. HOH

THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
OMNIVM
LVX
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 · 1878

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE CRITIQUE

LETTRES ET ARTS

CAMILLE SAINT-SAËNS

(L'ŒUVRE - L'ARTISTE)

PAR

JEAN MONTARGIS

L'ÉDUCATION MUSICALE. — L'ŒUVRE DE 1858 A 1878. — L'ŒUVRE DE 1878 A 1914. — LA PERSONNALITÉ ARTISTIQUE.

LA RENAISSANCE DU LIVRE

78, Boulevard Saint-Michel, PARIS

9607

CAMILLE
SAINT-SAËNS

JEAN MONTARGIS

CAMILLE SAINT-SAËNS

L'ŒUVRE L'ARTISTE

PARIS

LA RENAISSANCE DU LIVRE

78, Boulevard Saint-Michel, 78

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction réservés
pour tous les pays
Copyright by La Renaissance du Livre, 1919.

CAMILLE SAINT-SAËNS

L'ÉDUCATION MUSICALE

Charles-Camille Saint-Saëns est né à Paris le 9 octobre 1835 au n° 3 de la rue du Jardinet, de Jean-Joseph-Victor Saint-Saëns, sous-chef de bureau au ministère de l'Intérieur, et de Clémence Collin. Victor Saint-Saëns était lui-même fils de J.-B.-Nicolas Saint-Saëns, simple cultivateur à Rouxmesnil-Bouteilles, village situé près de Dieppe. On sait que le nom de Saint-Saëns est aussi celui d'une bourgade de l'arrondissement de Neufchâtel. Sa mère était originaire de Vassy en Champagne; elle avait dû quitter son pays très jeune, à la mort de ses parents, et était venue se fixer à Paris chez sa tante, Mme Masson. Cette dernière était femme d'un libraire établi rue Mignon. C'est là que Clémence Collin connut Jean-Joseph-Victor Saint-Saëns qui s'éprit d'elle et l'épousa en 1834.

Le 9 octobre 1835 naissait de ce mariage un premier enfant qui reçut les prénoms de Charles-Camille. Quelques semaines après la naissance de l'enfant, Victor Saint-Saëns mourait, le 31 décembre 1835, rongé par la phtisie. Héritant de la terrible maladie de son père, le petit Camille était condamné par tous les médecins. La campagne et le grand air pouvaient seul le sauver, assuraient-ils ; aussi on mit le bambin en nourrice à Corbeil où il demeura longtemps à acquérir l'énergie nécessaire pour triompher du terrible mal.

Dès qu'il eut deux ans, il revint à Paris où il commença presque aussitôt, malgré son jeune âge, son éducation musicale. Mme Masson ayant eu sa famille ruinée par la Révolution, avait dû gagner sa vie en donnant des leçons de *forte-piano*, instrument qui était alors une nouveauté. Elle pouvait enseigner les premiers rudiments d'un art pour lequel le petit Camille allait montrer des dispositions surprenantes.

« En revenant de nourrice, nous conte Saint-Saëns, dans son *École buissonnière*, je me mis à écouter tous les bruits, faisant crier les portes, me plantant devant les pendules pour les entendre sonner. Mais mon grand plaisir était la symphonie de la bouilloire, une bouilloire énorme qu'on

installait chaque matin devant le feu du salon. M'asseyant près d'elle sur un tabouret, j'attendais avec une curiosité passionnée ses premiers murmures, son crescendo lent et plein de surprise et l'apparition d'un hautbois microscopique dont le chant s'élevait peu à peu jusqu'à ce que l'ébullition le fît taire. En même temps, j'apprenais à lire et quand j'eus trente mois on me mit en présence d'un minuscule piano qui n'avait pas été ouvert depuis de longues années. Au lieu de frapper à tort et à travers, ainsi que le font les enfants de cet âge, je touchais les notes l'une après l'autre et ne les quittais que lorsque les sons s'éteignaient. Ma grand'tante m'apprit le nom des notes et fit venir un accordeur pour mettre le piano en état. Pendant cette opération, je jouais dans la pièce voisine, et l'on s'aperçut avec stupeur que je nommais les notes à mesure qu'elles résonnaient. »

Devant la révélation d'une vocation si marquée on mit dans les mains du jeune prodige la méthode Le Carpentier. Au bout d'un mois, elle n'avait plus de secrets pour lui. Sur le piano Zimmermann, le petit Camille faisait ses débuts comme virtuose à l'âge de trois ans et demi dans des morceaux écrits pour les enfants. Mais l'accompagnement de la main gauche ne lui

plaisait pas, il le jugeait trop simple et il déclarait avec mépris que la basse ne chantait pas. Aussi, pour suppléer à ce que cette musique avait d'imparfait, le bambin se mit à composer lui-même des petits morceaux dont la basse chantait à son gré. C'est ainsi qu'il compose des valses (il avait trois ans et cinq mois).

En 1841, il dédie sa première mélodie à sa jeune voisine, Mlle Granger, qui devait plus tard épouser Paul Meurice. Cette petite œuvrette fut composée sur des vers de Mme Desbordes-Valmore. A cette époque, le petit Camille jouait couramment les premières sonates de Mozart. Nous en avons une preuve dans ce fait qu'Ingres, qui avait écouté le petit garçon, lui fait présent d'un médaillon avec la signature de Mozart au verso duquel le grand peintre avait écrit gravement ces mots : « A mon jeune ami, M. Saint-Saëns, charmant interprète de l'artiste divin. » Pour remercier Ingres, le bambin lui dédie un adagio pour piano. Sa grand'-tante était ravie de ses progrès et elle déclarait qu'elle serait bien heureuse si, à quinze ans, il en savait assez pour pouvoir faire danser.

Bientôt le petit Saint-Saëns aborde de front la musique de chambre : il compose sa première sonate pour piano et violon qu'il dédie au violoniste belge Bessems. Ces petites compositions

sont enfantines, mais il serait impossible d'y trouver la moindre faute d'écriture et cette correction est assurément remarquable chez un enfant qui n'avait encore aucune notion de l'harmonie. De cette époque date le premier article écrit sur Saint-Saëns que publia le *Moniteur Universel* du 1er août 1840 : « Camille Saint-Saëns (*sic*), âgé de quatre ans et sept mois, par son surprenant instinct musical et par la rare aptitude qu'à cet âge si tendre il montre sur le piano à saisir ce qu'il y a déjà d'expressif dans la mélodie, le rythme et l'harmonie, fait espérer que, grâce à ces dispositions vraiment exquises et à une bonne culture, les grands maîtres pourront un jour trouver en lui un digne émule. »

Comme sa grand'tante Masson n'avait guère plus rien à lui apprendre, elle décida, d'accord avec sa nièce, de donner au jeune musicien un maître de piano. Elle s'adressa à Stamaty qui était le meilleur élève de Kalkbrenner. Saint-Saëns prit sa première leçon de piano le 13 mars 1843. Sept mois après, Stamaty le confie à Maleden qui, le 18 octobre 1843, l'initie aux premières difficultés du traité d'harmonie de Fétis.

Sous la direction d'un professeur d'harmonie, le jeune Camille ne dédaigna pas pour cela ses études de pianiste et, entre une basse et un chant donné,

il fit sur le clavier des exercices hérissés de difficultés. Stamaty le juge bientôt assez fort pour affronter le public et, le 20 janvier 1846, il présente à la salle Pleyel son jeune élève âgé d'un peu plus de dix ans. Le programme comprenait le *Quatrième concerto* en *si bémol* de Mozart, des airs variés et une fugue de Haendel, une toccata de Kalkbrenner, une fugue de Bach, une sonate de Hummel et un concerto de Beethoven. Le jeune Camille remporta un gros succès et la presse annonça la venue d'un nouveau Mozart. Stamaty fit redonner un nouveau concert à son élève le 10 février 1846; le succès devint triomphal.

Mme Saint-Saëns s'émut alors de l'état de nervosité extrême que ces exhibitions causaient à son petit garçon, et, craignant pour sa santé qui était toujours précaire, le fit se consacrer presque uniquement à ses études d'harmonie.

Quatre années se passent où le petit Camille s'initie, en compagnie de Maleden, aux embûches de l'harmonie et du contrepoint. Tout à son travail d'écolier, le jeune garçon ne compose guère ; élève studieux et réfléchi, à mesure qu'il s'avance dans l'étude de la musique, il doute de lui, jusqu'au jour où, sachant par cœur tous ses traités, il se sentira assez fort pour voler de ses propres ailes.

En octobre 1848, Maleden le présente au Conservatoire, où il le fait admettre dans la classe de Benoist, professeur d'orgue. A la fin de l'année, le jeune Saint-Saëns remporte le second prix; l'année suivante, une erreur le met hors concours ; le premier prix lui est décerné un an après, en 1852. Dès 1850, parallèlement avec la classe de Benoist, il avait suivi celle de composition dirigée par Halévy. Le maître venait rarement à sa classe; le jeune Camille en profitait pour aller à la bibliothèque où il lisait toutes les partitions qui lui tombaient sous la main. De cette époque datent une symphonie, — ouvrage inédit, — *Guitare* et *Rêverie*, mélodies écrites sur des paroles de V. Hugo.

A la fin de l'année, Saint-Saëns se présente au concours du Prix de Rome, mais, soit que le livret ne l'ait pas inspiré — c'était une assez fade cantate d'Auguste Barbier inspirée de *Paul et Virginie*, — soit pour toute autre cause, notre musicien n'est pas nommé sur le palmarès. Le grand prix est décerné à Léonce Cohen, le second grand prix à Poise. Pour dédommager Saint-Saëns on lui donne la place d'organiste à Saint-Merry. Il y dirigera, le 26 décembre 1852, sa première œuvre importante : *Ode à sainte Cécile*, ouvrage resté inédit. Saint-Saëns gardera sa

place d'organiste à Saint-Merry jusqu'en 1858.

Dès 1852 il avait terminé sa première symphonie (op. 2) en *mi bémol*. Il la porta à Seghers, directeur de la Société Sainte-Cécile. Celui-ci lut la partition et promit au jeune musicien de la faire exécuter, mais c'était alors — depuis les choses n'ont guère changé — une nouveauté et presque un scandale que d'interpréter l'œuvre d'un musicien aussi jeune et qui avait le tort d'être Français. Aussi Seghers, pour ménager les susceptibilités de son comité, lui annonça qu'il avait reçu d'Allemagne une symphonie dont l'auteur voulait garder l'anonymat. La symphonie fut acceptée, jouée avec succès, et Saint-Saëns, dans la salle, eut le plaisir d'entendre Berlioz et Gounod commenter les mérites de l'œuvre nouvelle. Le pot aux roses ne fut dévoilé que quelques jours après, et à cette occasion Gounod écrivit à Saint-Saëns la curieuse lettre suivante :

« Mon cher Camille,

« J'ai appris hier, d'une manière officielle, que vous étiez l'auteur de la symphonie exécutée dimanche. Je m'en doutais, mais maintenant que je n'en doute plus, je m'en voudrais de ne pas vous dire de suite toute la joie que j'en ai. Vous

y êtes au-dessus de votre âge; marchez toujours et souvenez-vous que vous avez contracté dimanche 11 décembre 1853 l'obligation de devenir un grand maître.

« Votre bien heureux et dévoué ami,

« CH. GOUNOD. »

Voici Saint-Saëns reconnu par ses maîtres, sinon comme un égal, du moins comme un artiste exceptionnellement doué. L'histoire de ses œuvres va devenir l'histoire de sa vie. Notons simplement les grandes lignes de l'existence de notre compositeur.

En 1858, la place d'organiste de la Madeleine était devenue vacante par suite de la démission de son titulaire Lefébure-Vely. L'abbé Deguerry, curé de la paroisse, connaissait Saint-Saëns qu'il voyait souvent chez le conservateur du musée du Louvre, Frédéric Reiset (à la fille duquel notre compositeur avait dédié de nombreuses mélodies). L'abbé accorda, en janvier 1858, la charge d'organiste au jeune musicien, qui lui rapportait par an la somme de 3 000 francs. La rue du Jardinet étant éloignée de la Madeleine, Saint-Saëns et ses deux mères, comme il les appelait, déménagent et vont s'installer au quatrième étage du 168 de la rue du Faubourg-

Saint-Honoré, appartement que Saint-Saëns conserva jusqu'à la guerre de 1870.

En 1860, Niedermeyer, directeur de l'école de composition qui portait son nom, étant mort, son fils pria Saint-Saëns de le remplacer. C'est à cette école que le maître formera des élèves comme Fauré, Messager, Périlhou, Gigout, qui ont fait leur chemin par la suite. Deux ans après, cédant à un coup de tête, déjà organiste de la Madeleine, professeur de composition à l'école Niedermeyer, notre musicien rentre en loge une seconde fois pour le prix de Rome avec d'obscurs compétiteurs qui lui seront préférés. La cantate mise au concours, de Victor Roussy, était un pâle poème dialogué d'après l'*Ivanhoé* de Walter Scott. Le jury d'admission, composé de Berlioz, Kastner, prince Poniatowski, Barbereau, Etwart, Boulanger, Bazin, Duprato et Auber faisant fonction de président, décerna le grand prix à Victor Sieg, quoique la cantate de Saint-Saëns, interprétée par Warot, Archaimbaud, Mlle Galli-Marié, eût des mérites très réels. Mérites que Berlioz ne niait pas, car, en sortant, l'auteur de *Roméo et Juliette* répétait à qui voulait l'entendre cette boutade spirituelle : « Il sait tout, mais il manque d'inexpérience. »

Saint-Saëns devait se consoler de cet échec ;

il va trouver dans son professorat et à l'orgue de la Madeleine des dérivatifs à cette blessure d'amour-propre. A vingt-trois ans, comme le dit Berlioz, « il sait tout », ce n'est plus un élève, c'est un maître.

L'ŒUVRE DE 1858 A 1878

Organiste de la Madeleine, fonction qui lui rapporte une petite rente de 3 000 francs qui va lui donner l'indépendance, notre compositeur, tout joyeux, va pouvoir voler de ses propres ailes. C'est de cette année 1858 que date sa première œuvre personnelle, l'*Oratorio de Noël*. Saint-Saëns connaît de la musique tout ce qu'on peut apprendre dans les écoles; jusqu'alors élève fervent des vieux maîtres, il n'était pas sorti du cadre de ces modèles ; l'*Oratorio de Noël* va lui fournir l'occasion de s'évader de cette tutelle.

Dans cette œuvre Saint-Saëns s'est servi des paroles de la liturgie en extrayant de la messe de minuit et de l'office du jour les versets qu'il se proposait d'interpréter. L'ouvrage débute par un *allegretto pastorale* que nous retrouverons dans le quintette final, au rythme naïf avec ses

cadences brisées et son allure joyeusement candide. Après le *Gloria* que précède un émouvant récitatif clamé dans un chœur à quatre parties, nous passons à l'*Expectavi dominum* (solo pour mezzo-soprano). Le *Benedictus* qui suit est la partie la mieux venue de l'ouvrage (duo pour soprano et baryton) avec le *Tollite Hostias* qui est d'une fougue, d'un emportement presque héroïques.

De cette année 1858 datent aussi ses premiers essais dans la forme du concerto pour violon. L'année suivante, il compose sa *seconde symphonie en la mineur* pour orchestre qu'il dédie à Pasdeloup et qui ne fut éditée que plus tard, en 1878. Nous avons de Saint-Saëns une première symphonie (en *mi bémol*) écrite quand il n'avait que dix-sept ans. Nous avons conté comment elle fut jouée grâce à l'habileté de Seghers.

La *seconde symphonie en la mineur* est beaucoup plus personnelle. Elle débute par un *allegro marcato* au rythme peu défini, à l'idée systématiquement embryonnaire. La tonalité oscille entre *la mineur* et *ré mineur* en des alternances de 6/4 et de 4/4. A la 29e mesure, un motif décidé se fait jour et s'impose au 6/4. A l'*allegro appassionato*, après une cadence en *la mineur*, le

thème se transforme en un sujet de fugue dont les développements vont occuper tout le reste du temps. Le second mouvement est très court. C'est un *andante* en *mi majeur* de 80 mesures. En un 3/8 au rythme très original, l'orchestre nous expose, avec des sonorités doucement voilées par les sourdines des cordes, un thème mélancoliquement lointain et comme estompé dans des brumes indécises. La tonalité de *ut dièse mineur* où domine la tristesse du cor anglais ajoute à la couleur apaisée de la cantilène, qui, à la seconde reprise, chantée à l'octave, se précise comme le désuet écho d'un passé mort. Les « bois », en des rosalies d'une saveur vieillotte, nous ramènent à la tonalité du début, cependant que les violons reprennent le thème selon une nouvelle forme que nous retrouverons dans le finale et que la cadence terminale prépare sa tranquille résolution.

Après l'*andante*, une transition s'établit brusquement avec le joyeux et fantasque *scherzo*. Il est conduit selon la manière classique jusqu'au *mosso* qui lui sert de fin. Dans un rythme syncopé, s'enlève une phrase insouciante et légère soutenue à la basse par le bourdonnement des pizzicati. Exprimée aux « bois », la phrase est reprise par l'orchestre qui l'abandonne pour la

dissiper en un pianissimo insensible. Au dernier temps la phrase suit le rythme du 6/8, court, virevolte, saute, s'agite en tous sens dans un tourbillon léger. C'est une tarentelle à l'allure mendelsshonienne au « mouvement perpétuel ». La tarentelle s'arrête un instant pour permettre à l'orchestre de placer un rappel émouvant de l'*andante* et du *scherzo*, par une transposition de rythme qui modifie totalement l'aspect de ce dernier ; à ce souvenir de l'*andante* attristé succède le motif du début du temps, qui s'élance à l'assaut de la péroraison finale en une joyeuse coda.

En 1859, Saint-Saëns composa également son *Premier concerto en la mineur* pour violon, dédié à Sarasate.

En 1860 et 1861, Saint-Saëns ne va guère composer que de la musique d'église et des mélodies vocales. En 1861, mentionnons *six transcriptions* sur des thèmes de J.-S. Bach. A ce moment Saint-Saëns venait d'être nommé directeur de l'école Niedermeyer ; une maladie d'yeux ne lui permettait pas de travailler à une œuvre de premier plan. En 1862, retenons une *Suite pour violoncelle et piano* dédiée à M. Poëncet (éditée chez Hamelle en 1866), une *Mazurka en sol mineur*, dédiée à la princesse Metternich. De

1863 date la charmante *Suite pour orchestre* « Prélude, sarabande, gavotte » (éditée en 1877), l'*Introduction* et le *Rondo capricioso* pour violon, son premier *Trio en fa majeur* pour piano, violon et violoncelle, un *Psaume XVIII*e, oratorio de modeste dimension, *Cœli Enarrant* pour soli, chœur et orchestre, dédié à Mme la baronne de Caters. A l'occasion de l'Exposition de 1867, Saint-Saëns écrit une cantate mise au concours, *les Noces de Prométhée*, sur un texte de R. Cornut, œuvre de circonstance qui obtient le premier prix. L'ouvrage fut exécuté au cirque des Champs-Élysées et plus tard, en 1878 (pour l'inauguration de la salle du Trocadéro). Citons, en cette année 1867, une *Sérénade d'hiver* (chœur pour voix d'hommes *a capella*) et un *Caprice* pour piano sur des airs de ballet de l'*Alceste* de Glück.

L'année suivante Saint-Saëns ne composera que quelques mélodies : *le Chant de ceux qui s'en vont sur la mer*, dédié à Pauline Viardot, *la Coccinelle*, *Maria Lucrezia*, *Tristesse*, une romance pour violon dédiée à Gustave Doré, des transcriptions pour piano d'après Haydn et Richard Wagner. Cet arrêt dans sa production musicale s'explique par ce fait que Saint-Saëns jetait alors sur le papier les premières idées de *Samson*

et Dalila. M. Lemaire, sur un sonnet duquel (*Tristesse*) notre compositeur avait écrit de la musique, fut choisi par lui pour collaborer à *Samson*. Le musicien se mit au travail en commençant par écrire le fameux duo du second acte : « Mon cœur s'ouvre à ta voix ». On chanta le duo, une fois terminé, chez lui. Parmi les assistants se trouvaient Mme Viardot et Rubinstein. Le succès fut plus que médiocre, Saint-Saëns ne reprit qu'un an après son projet sur *Samson*. Puis ce fut le *Concerto en sol mineur* pour piano que Saint-Saëns improvisa en dix-sept jours et qu'il exécuta lui-même le 13 mai 1868 avec un succès retentissant.

Cette œuvre où Saint-Saëns a uni les sonorités du piano à celles de l'orchestre est particulièrement bien venue. Déjà le compositeur s'était essayé dans ce genre par son premier concerto pour piano (op. 17) en *ré majeur*.

Le *Second concerto en sol mineur* débute par un *andante sostenuto*. Le piano frappe un *sol* grave, la mélodie naît sous les doigts du pianiste en arpèges déliés à la manière des meilleurs préludes de J.-S. Bach. La forme n'entre dans aucun cadre rythmique, le compositeur l'ayant volontairement abolie des lois de la mesure. L'orchestre au 4/4 éclate en un thème saccadé encore impré-

cis auquel le piano, en reprenant ses éléments rythmiques, va donner la structure définitive. La mélodie se déroule dans une harmonieuse phrase en *sol mineur* qui servira de motif principal au concerto. Le thème s'orne bientôt de tout l'apport des broderies pianistiques. Dans le ton relatif de *si bémol majeur* il se parera d'une grâce plus mièvre qui rappellera la meilleure manière de Chopin.

Le second mouvement est un *scherzo*. Il oppose aux éléments tumultueux de la première partie sa joliesse aimable. Un premier thème bondissant converse gracieusement avec l'orchestre en réponses répétées. Il apparaît en *mi bémol*, puis au ton de la dominante, pour revenir au ton initial et faire place à un contre-sujet qui le rappelle par son allure crânement enjouée.

Le finale est conçu dans un mouvement impétueux de tourbillon, dans un déchaînement des idées musicales qui est la marque originale du tempérament du musicien.

Mis en goût par le succès qu'obtint le *Concerto en sol*, Saint-Saëns en composa un autre l'année suivante : le *Troisième concerto pour piano en mi bémol*, dédié à Delaborde. Écrit dans le ton héroïque de *mi bémol*, il apparaît comme une œuvre d'intimité fébrile. L'auteur nous conte,

avec l'aide du piano qui joue plutôt le rôle de confident de l'orchestre que celui d'un instrument solo, une suite de confessions inquiètes. Les trois temps de l'ouvrage sont de dimension très diverse. Le premier allegro a trente pages, l'andante seulement cinq, le finale vingt-cinq.

Le concerto débute par une suite d'accords arpégés où le piano fait résonner les sons graves de l'accord parfait de *mi bémol* en tierce et en sixte. Sur ce fond musical, se dessine un thème au caractère calme et tempéré qui se fait jour à mesure que le morceau se déroule. Dans les premières mesures du *maestoso*, il apparaîtra au piano ; quand, au *maestoso*, la tonalité se fixe, il reviendra en *mi bémol*, complètement enrichi de tous les attributs qui le masquaient, faisant corps avec eux. A la modulation en *ré majeur*, il se joint à un second motif d'un caractère tout différent. Après un épisode où le piano joue le rôle prépondérant, l'orchestre affirme, en un vigoureux *fortissimo*, le premier motif qui se montrera selon la formule du début en *si bémol*, au ton de la dominante, puis en *ut mineur*.

La coda du thème, par une nouvelle transformation, se mue en subtiles variations avant la péroraison, nous ramenant à la tonalité du début. Mais le rythme et le mouvement sont autres, le

thème se devine transformé en une forme où les doubles croches précèdent les triolets. Un court épisode en *sol mineur* fait diversion avant que le thème conducteur, dissocié jusque dans ses moindres éléments, se fixe dans son ultime formule et s'achève dans la cadence terminale.

Les harmonies des premières mesures de l'andante sont imprécises et flottantes; puis de l'orchestre monte une mélodie plaintive dont le chromatisme se lamente en des harmonies complexes. La cantilène reprise au piano s'embrume jusqu'à la complexité la plus tourmentée pour aboutir sur une interrogation angoissante. Ces pages sont uniques dans l'œuvre de Saint-Saëns qui, le plus souvent, n'a chanté qu'une douleur apaisée et consolatrice.

Le finale s'enchaîne à l'andante, où, sans transition, il fait éclater la joyeuse turbulence de son allégresse. La joie déborde du rythme, des harmonies, du choix des modulations et de la tonalité. C'est une kermesse bruyante et épique qui, par l'esprit de son humeur fantasque, rappelle certaines pages de la *Symphonie en la* de Beethoven.

Notons en 1869 et 1870 quelques mélodies : *A quoi bon entendre*, le chœur des *Derviches tourneurs* d'après les *Ruines d'Athènes*, de Beethoven, et trois transcriptions pour piano

sur des thèmes empruntés aux quatuors de Beethoven.

En 1869, à l'occasion du 15 août, fête de l'empereur, Saint-Saëns est fait chevalier de la Légion d'honneur.

Le recueil des *Mélodies persanes* est de 1870. Il comprend sept mélodies écrites sur des vers d'Armand Renaud : *la Brise, Splendeur vide, le Solitaire, Sabre en main, Au Cimetière, Tournoiement.* L'œuvre est fort curieuse, toute imprégnée d'un exotisme qui, aujourd'hui, nous semble assez superficiel, mais qui, à l'époque, était très original.

La production de Saint-Saëns fut arrêtée par la malheureuse guerre de 1870-1871. Mentionnons une *Gavotte en ut mineur*, une *Deuxième mazurka en sol mineur*, une *Romance en fa* pour cor et violoncelle, *El Desdichado*, duo pour deux voix de femmes écrit spécialement pour les deux filles de Pauline Viardot, et la fameuse *Marche héroïque* dédiée à Henri Regnault, qui faisait partie d'une cantate patriotique que l'Opéra refusa de jouer.

Les temps redevenant plus cléments, Saint-Saëns reprend goût au travail et achève son premier poème symphonique, *le Rouet d'Omphale.* L'œuvre est une des plus populaires de Saint-

Saëns. Par la grâce facile, le charme de la mélodie, l'éclat de ses motifs, elle a su conquérir — même à son apparition — le public le moins mélomane. L'ouvrage a sans doute été conçu après une lecture de la belle pièce des *Contemplations* (« Il est dans l'atrium le beau rouet d'ivoire ») où Victor Hugo se borne plus à une prestigieuse description du rouet qu'à une narration détaillée de la légende d'Hercule.

On connaît la fable antique. Hercule surprend Omphale filant la laine près de son rouet. Le dieu essaye de la conquérir par le récit de ses exploits ; elle se rit de sa puissance, n'ayant pour se défendre que les seules armes de sa beauté. Par sa grâce et l'ensorcellement de son charme, elle conquiert le héros et le contraint à filer à ses pieds.

L'œuvre débute par un *andantino* où courent des accords parfaits arpégés de *ré majeur et mineur*. La tonalité reste indécise, la mélodie ne se définit pas. Les violons (munis de sourdines) dialoguent avec les flûtes et établissent un motif qui, quelques mesures plus loin, aura sa complète signification. Avec les trois dièses à la clef, le ton de *la majeur* paraît se fixer. Le rouet ronfle d'un mouvement égal et monotone. Le bourdonnement semble régulier, quand un second motif

apparaît au 6/8 : c'est le thème caractéristique d'Omphale, au rythme railleur, au charme sensuel. Il excite, de son ironie grandissante, la colère d'Hercule. L'indolence que la mélodie affecte au 2/4 (avec les quatre doubles croches des bois) est un persiflage de plus.

Mais un nouveau thème éclate que les cuivres font retentir : il symbolise la colère parlante du dieu. Hercule a frémi sous l'outrage et le désir. Farouche, il s'arc-boute et brandit sa massue. Le thème du rouet pare, avec indolence, de ses sonorités cristallines les harmonies puissantes du motif d'Hercule (*ut dièse mineur*). Chaque sursaut de l'orchestre symbolise la colère têtue du dieu. Le rouet, obstiné railleur, continue implacablement son ronronnement de défi. Les plaintes du héros se font moins farouches ; il gémit sourdement devant sa force impuissante. Au *sol* grave tenu huit mesures, préparant la tonalité d'*ut majeur*, il paraît épuisé et vaincu. Le rire d'Omphale, en une nouvelle phrase irritante, achève la défaite d'Hercule. Les harmonies se font plus douces, plus lascives. Omphale a pitié du dieu ; elle prend son fuseau et tourne son rouet, elle chante au *scherzando tranquillo* sur le motif du début, mais, par une transformation rythmique (2/4 au lieu de 6/8), son ironie malicieuse s'apaise.

Omphale a eu pitié, elle s'abandonne aux bras du héros, la chanson s'arrête sur ses lèvres et le rouet cesse de tourner.

L'œuvre est dédiée à Augusta Holmès. La première exécution eut lieu à deux pianos, salle Erard, le jeudi 7 décembre 1871 (au piano, il y avait A. de Castillon et Saint-Saëns). L'œuvre ne fut donnée avec orchestre que quelques semaines après à la Société nationale qui venait de se fonder avec César Franck, Massenet, Guiraud, Fauré, Th. Dubois, Taffanel, Duparc. R. Bussine en était le président.

En attendant la représentation de *la Princesse jaune* à l'Opéra-Comique qui devait avoir lieu le 12 juin 1872, Saint-Saëns compose sa *Première sonate pour piano et violoncelle* (en *ut mineur*, dédiée à M. J. Lasserre). C'est le meilleur ouvrage dans ce genre du compositeur.

La *Sonate en ut mineur* conserve, à peu de chose près, la forme classique, quoiqu'elle soit coupée en trois parties et manque de *scherzo*. Par la marche des modulations, l'emploi raisonné des sujets et contre-sujets, c'est une œuvre de tradition; par l'esprit dont elle est animée, elle s'écarte de la norme suivie jusqu'à ce jour par les compositeurs. C'est un duo dramatique entre le piano et le violoncelle; le fond

du tableau est sombre et la couleur presque sinistre. Les motifs de la sonate ont un caractère de révolte, il y a une volonté arrêtée — surtout dans le premier temps — qui fait songer à l'implacable anathème rythmique par où débute la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven.

L'*andante tranquillo sostenuto*, écrit dans le ton plus apaisé de *mi bémol*, nous reposera de cette violence initiale. Il commence par une lente phrase de piano en forme de choral dont le violoncelle répète le chant ; l'imitation contrapuntique au piano, un divertissement en *ré bémol*, puis en *ut mineur*, rappelant les angoisses du commencement de l'ouvrage, nous fait revenir dans le ton de *mi bémol*. En *ut mineur* sonne le finale (*allegro moderato*) dont le 2/4 sarcastique, fantasque, fait songer à un *Roi des Aulnes* de Schubert ou au *Mazeppa* de Liszt.

Le 12 juin de la même année, l'Opéra-Comique représentait *la Princesse jaune*, la première œuvre théâtrale de Saint-Saëns, conjointement avec la *Djamileh* de Bizet et *le Passant* de Paladilhe. C'est une petite œuvrette en un acte sans prétention, une « piécette de paravent hollando-japonais à très modestes prétentions dramatiques », de l'avis de son auteur. L'œuvre

subit un complet échec. A ce moment Édouard Colonne venait de créer la Société des *Concerts nationaux* qui donnait ses séances au théâtre de l'Odéon. Colonne demanda à notre compositeur une œuvre nouvelle. Ce devait être *Phaéton*.

Ainsi que son premier poème symphonique — *le Rouet d'Omphale* — cette seconde tentative dans ce genre alors très nouveau a sa fable empruntée à la mythologie. L'œuvre diffère néanmoins de la première par sa puissante carrure, l'éclat de son orchestration, la richesse de sa pâte musicale. Le *Rouet* semblait une œuvre de charme et de grâce, une sorte de scherzo voluptueux que traversaient passagèrement les rafales du souffle dramatique. En traitant *Phaéton*, Saint-Saëns a obéi à un dessein tout autre.

L'auteur en indique brièvement le sujet dans une courte explication qui précède la partition : « Phaéton a obtenu de conduire dans le ciel le char du Soleil, son père. Mais ses mains inhabiles égarent les coursiers. Le char flamboyant, jeté hors de sa route, s'approche des régions terrestres. Tout l'univers va périr embrasé, lorsque Jupiter frappe de sa foudre l'imprudent Phaéton. »

Au *maestoso* par lequel débute le poème symphonique, les cuivres attaquent impérieusement l'accord de sixte de *sol mineur*. Les violons

fusent en traits aigus. Nous assistons au lever du soleil qui rougeoit incandescent dans le ciel matinal. La cadence dans le ton initial se prépare en *ut majeur* et à l'*allegro animato* apparaît le thème conducteur caractérisant la course du char. Il se met lentement en mouvement sous la conduite de Phaéton. La course est régulière et ordonnée. Ainsi les modulations qui gouvernent les motifs sont de même régulières et ordonnées. Le motif paraît soudain vouloir monter à l'assaut de l'orchestre, mais il retombe sur lui-même et revient à son point de départ, modulant en *ré majeur*, en *sol*, pour revenir en *ut*. Il s'anime, s'appuie sur une orchestration plus solide, monte à des hauteurs plus élevées. Il apparaît avec des valeurs plus brèves, modifié en croches régulières, ce qui lui confère un caractère nouveau. Bientôt un autre motif apparaît, il symbolise Phaéton. Plus loin nous le verrons ayant changé de caractère par suite d'une déformation rythmique et présageant la mort du héros. Le premier motif se décompose en ses éléments pour ne conserver que son ossature rythmique, de même que le motif de Phaéton apparaît en trilles répétés scintillant sur des basses arpégées. Le mouvement s'accélère ; ce n'est plus la belle ordonnance du début. Un souffle de vie anime

les thèmes, les traits de violons se multiplient, précurseurs de l'orage ; une nouvelle cadence se prépare, puis s'achève dans la tonalité du début, et le premier thème représentatif du char du soleil apparaît *fortissimo*, clamé par toute la puissance de l'orchestre.

Par un artifice ingénieux, il est écrit en croches de même valeur, ce qui lui donne un caractère plus stable. Un deuxième thème, issu du second, attire l'attention de l'auditeur. Les cors le chantent dans la tonalité sereine de *mi bémol*. Les violons crépitent à l'aigu en traits accélérés, soutenant le nouveau thème sur lequel ils s'appuient ; les modulations se font plus accusées, le chromatisme des cordes accentue l'indécision tonale. Sur son char incertain et égaré, Phaéton vogue, comme la tonalité, vers des destinations ignorées. Une dernière fois le thème du char retentit dans la tonalité initiale d'*ut mineur*, mais son développement ne s'achève pas. Phaéton a perdu sa route. L'auteur semble de même errer au gré de sa fantaisie dans un désordre orchestral très suggestif. A mesure que le mouvement s'accélère, nous pressentons la catastrophe. Toutes les voix des cordes, des bois, des cuivres, clament désespérément l'erreur de Phaéton que Jupiter s'apprête à frapper de sa foudre. L'éclair fulgure

le héros, le tonnerre gronde, la foudre s'abat, le voici frappé à mort. Le *decrescendo* rapide de l'orchestre arrête convulsivement son impétuosité et calme son élan au *sol* grave de la dominante du ton d'*ut mineur*. Les cors pleurent la mort du fils du Soleil en un ultime écho du motif de Phaéton. Les voix de l'orchestre s'éteignent, les cuivres ont retenti une dernière fois, chantant l'écho affaibli des gloires posthumes, les cordes des violoncelles redisent leur chant douloureux qui s'achève par un murmure et l'œuvre se termine sur l'*ut* grave de la timbale, tenu pianissimo.

Édouard Colonne ayant quitté l'Odéon venait de s'installer au Châtelet. Fidèle à la parole donnée à Saint-Saëns, il inscrit *Phaéton* au programme de son premier concert ; l'œuvre fut chutée. Colonne l'imposa. Le dimanche suivant elle fut accueillie plus favorablement.

En 1874 Saint-Saëns, reprenant une idée musicale tirée d'une mélodie qu'il venait de composer, *la Danse macabre*, mit sur pied son troisième poème symphonique inspiré des vers de Jean Lahor : *Égalité-Fraternité*.

> Zig et zig et zig, la mort en cadence,
> Frappant une tombe avec son talon,
> La mort à minuit joue un air de danse
> Zig et zig et zig sur son violon.

La harpe retentit et fait entendre les douze coups de minuit. Les harpes, soutenues par les sons étouffés des cors, frémissent; les basses tressaillent en pizzicati funèbres. Le violon solo prélude en faisant retentir l'accord de quinte diminuée. La cadence s'annonce en *sol mineur* et sur le *sol* grave le motif de la danse fait sa première entrée. Après ce préambule, le motif de la valse fantômale apparaît. Le martellement des cordes devient plus violent, le mouvement prend une allure de danse démoniaque; à l'octave crépitent les sons du xylophone imitant l'entrechoquement des squelettes. Des rafales de vent passent sur l'orchestre, cependant que la danse funèbre continue sa ronde infernale. L'orchestre semble se calmer; au violon solo retentit le premier thème en un grêle *staccato*, puis la danse recommence, empruntant la diversité de son développement à la formule fuguée. Traitée très librement, la fugue n'apparaît ici que pour varier la monotonie du thème dont elle dissocie les éléments. Bientôt les fantômes gambadent dans un délire grandissant. L'orgie macabre est à son comble quand retentissent les premières notes du *Dies iræ* (d'abord aux bois et à la harpe) sous la forme ternaire. Le chant liturgique s'enchaîne avec le rythme de la valse, les

cymbales retentissent, un frisson d'inquiétude traverse l'orchestre, en vain les morts tentent de rejeter leurs linceuls, ils restent attachés désespérément à l'inéluctable fatalité de la mort.

Après la plainte du violon qui reprend la phrase du début, le motif reparaît aux bois, dialoguant avec les cordes ; le vent froid du matin, précurseur de l'aube, passe en rafale sur la horde des spectres. La troupe fantômale prépare sa dislocation. Une dernière fois le violon fait entendre ses quintes désolées, prélude de la danse. Les bois veulent redire son motif ; les fantômes ont un dernier sursaut de rage ; désespérément, ils recommencent une dernière fois leur danse frénétique ; les cuivres rugissent, les bois glapissent, les cordes s'exaspèrent en stridentes montées aiguës, la ronde démoniaque reprend de plus belle en un désordre rageur. Mais le hautbois a fait entendre son petit chant cristallin. C'est le cri du coq au matin. L'aube apparaît ; la ronde fantômale, découragée, rentre sous terre, le violon solo pleure l'accablement du monde des ténèbres. Un dernier frémissement confus parcourt l'orchestre ; c'est la fin du rêve évanoui.

L'œuvre, selon le mot de son auteur, « fut rageusement sifflée », mais ces sifflets provoquèrent une contre-manifestation qui se termina

par un *bis*. Longtemps l'œuvre fut aussi sifflée et bissée et l'hostilité d'une partie du public en assura la fortune.

L'année 1875 verra l'éclosion de deux œuvres de premier ordre : le *Quatrième concerto pour piano en ut mineur* et *le Déluge*.

Le *Quatrième concerto en ut mineur* est le plus extérieur, le plus brillant concerto du compositeur. Il comporte les quatre temps traditionnels scindés en deux parties (andante moderato, andante, — allegro vivace, allegro final).

Dès les premières mesures apparaît le motif conducteur, à l'allure implacablement décidée, exposé à l'orchestre, puis au piano. Au clavier s'égrènent des arpèges d'une notation plus libre, sorte de dissociation rythmique du premier thème. Il apparaît à l'orchestre avec de nouvelles valeurs. Après une série de gammes pianistiques qui établissent la cadence en *ut*, l'auteur module en *la bémol* avec les premières mesures de l'andante. Les tonalités mineures se précisent. Le relief rythmique se tempère d'une expression moins volontaire, le motif de l'andante apparaît à l'orchestre. Après un court exposé par diminution de ses premières mesures, un motif nouveau chante au clavier, thème d'une libre inspiration

qui, par un habile artifice contrapuntique, s'unit au premier thème.

La seconde partie est un *allegro vivace* qui est le scherzo du concerto. Les gammes chromatiques se succèdent par bonds précipités en un preste 2/4 à l'allure de belle insouciance. Jusqu'à la trente-cinquième mesure, aucun motif caractéristique ne se dessine. Le motif de la première partie se fait jour de nouveau, ayant pour fond les arabesques sautillantes de la partie de piano. Au 6/8 un nouveau thème prend la place principale, thème à l'allure humoristique et boiteuse. A la fin du scherzo, l'auditeur est ramené à la tonalité du début, il refait connaissance avec le rappel du premier temps qui fait place à la reprise du joyeux 6/8.

Le scherzo est réuni au finale au moyen d'un court andante qui sert de transition entre les tonalités de *la bémol* et de *ut majeur*. Le finale est un chant de joyeuse victoire construit sur un motif simple, succédané de celui de l'andante qui, par le procédé de transposition rythmique par diminution ou augmentation, passe par les phases successives de la grande variation pour revenir à son point de départ.

Le *Concerto en ut mineur* fut exécuté pour la première fois par son auteur le 31 octobre 1875

au concert Colonne qui donnera le 5 mars suivant une nouvelle œuvre de Saint-Saëns, *le Déluge*, oratorio en trois parties écrit sur des vers de Louis Gallet.

Saint-Saëns conçut l'idée de composer cet oratorio en lisant cette phrase dans la Bible : « Et Dieu se repentit d'avoir créé le monde ».

L'œuvre débute par une courte introduction en adagio de huit mesures qui n'est qu'une rapide cadence en *mi mineur*, annonçant le caractère sacré de l'ouvrage. Après une mesure de silence, se dessine le sujet d'une fugue en un *andante sostenuto* qui, par sa forme recueillie et ses molles inflexions mélodiques, associe l'idée de la Divinité à la création d'un monde nouveau, tout imprégné de la tendresse des premiers âges. La fugue se déroule, concrétisant, avec l'entrée de ses diverses parties, la naissance du monde. Les épisodes, dont l'austérité n'est qu'apparente, réunissent l'élégance du style à la qualité de la musicalité. L'ensemble fugué s'achève par un *pianissimo* où le sujet est heureusement rappelé et se fixe comme un des motifs conducteurs de l'oratorio. Le violon solo, sur un léger accompagnement du quatuor, attaque un chant à la grâce aérienne, symbolisant la pureté des premiers habitants du monde.

La première partie commence. Le ténor solo, dans un récitatif dont la naïveté est voulue, nous annonce la venue des premiers hommes. Sur la phrase : « Les anges enviaient la beauté de leurs filles » s'établit une sereine modulation qui nous conduit en *sol majeur*, où le motif de la pureté première s'élève sur un accompagnement arpégé au rythme doux et consolateur. Le ton devient plus véhément. Le récitant nous apprend la naissance des géants.

Une courte fugue s'établit en *ut mineur*, symbolisant, dans un raccourci expressif, la lutte contre les géants. La naissance des géants est symbolisée par une phrase grandiose, *fortissimo*, en *ut majeur*, puis le récitant annonce : « L'homme dégénéra dans les âges suivants » et la phrase déjà entendue se fait entendre en *ut mineur*, *pianissimo et vivamente*, dans un raccourci expressif qui peint la diminution de l'espèce.

Le compositeur use de modulations plus complexes. Les temps ont changé. Par leurs iniquités, les hommes ont outragé le ciel. Sur la phrase : « Et Dieu se repentit d'avoir créé le monde », le motif de la candeur originelle se fait entendre de nouveau comme un reproche attristé de la Divinité. Une foudroyante modu-

lation en *fa mineur* précède la parole du Dieu courroucé : « J'exterminerai cette race », que le ténor clame en établissant le sujet d'une fugue descriptive, âpre et tragique, que traverse çà et là le chromatisme des voix. « Le vice a mis sa souillure jusque sur le front des enfants » n'est qu'un épisode douloureux au milieu du déchaînement coordonné des voix. Dans un court intermède à la simplicité reposante, le ténor récitant annonce que Noé et sa famille ont trouvé grâce auprès du Seigneur.

Mais le Seigneur élève à son tour la voix; il commande à celui qu'il veut sauver, la construction de l'arche. « Fais une arche, haute, large et profonde ». L'air en *si bémol majeur* du baryton est d'une grandeur épique, le ton s'élève et se généralise en un symbolisme constructeur. La première partie se termine par une reprise de fugue en *fa mineur* développée dans toutes ses conséquences contrapuntiques.

L'accord parfait de *ré bémol majeur* nous fait passer sans transition dans la seconde partie où sont exprimées *descriptivement* les horreurs du Déluge. Saint-Saëns jouait là une partie redoutable. Il y avait deux écueils à éviter : la trop grande puissance de la masse orchestrale qui, par le déchaînement excessif de son instrumen-

tation, n'aurait réussi qu'à donner une impression tumultueuse sans grandeur ni portée significative, ou bien l'excès contraire qui aurait abouti à composer un tableau symphonique d'une teinte uniforme et monotone.

Pour obtenir l'effet de *crescendo* qu'il recherchait, Saint-Saëns n'a usé que du quatuor à cordes et d'un minuscule roulement de timbale dans le début de cette seconde partie. Ce n'est que peu à peu qu'il a fait entrer dans la polyphonie générale les bois et les cuivres. Ce moyen héroïque d'augmenter l'intensité du *crescendo* produit à l'audition un grand effet. Moyen bien simple, mais il fallait y penser.

Le compositeur adopte la tonalité neutre, mais susceptible d'amplification, d'*ut majeur*. Un pianissimo de l'orchestre répète l'accord parfait d'*ut* et celui de *mi majeur*, puis une broderie sur l'accord *mi-sol*, sur un rythme de 4/4. Les moyens sont d'une simplicité élémentaire, néanmoins l'effet obtenu est saisissant.

Les harmonies sonnent plus âpres, les cordes dessinent un dessin d'orchestre — sur l'accord parfait d'*ut majeur* — d'une arabesque plus particulière ; à la basse gronde le motif de la fugue en *fa mineur* symbolisant la colère de Dieu. Sur un *sol* grave, les notes aiguës des cordes reten-

tissent, les bois font entendre leur chromatisme funèbre, les basses multiplient leurs sonorités sourdes, et sur l'attaque du chœur (à quatre parties à l'unisson) : « Et les eaux du Déluge envahirent la terre », le crescendo s'accentue, le flot qui coulait sourdement monte à l'assaut du monde. Le sujet de la fugue sonne à la basse en un rapide raccourci de la phrase, le chromatisme de l'orchestre s'exacerbe en gammes par demi-ton de *sol majeur* et, tandis que le chœur annonce la mort du Soleil, un souffle de destruction funèbre passe sur l'orchestre. Il gémit dans un accablement douloureux et se cabre sur les mots : « Et les flots s'élevaient au-dessus des ruines ». Nous assistons à l'engloutissement de la terre sous l'amoncellement des eaux ; arrivé à son paroxysme de puissance, l'orchestre se calme pour revenir au ton neutre de l'*ut majeur* initial. Sur des accords plus apaisés, le chœur chante : « L'arche close flottait sur cet océan mort » et dans un diminuendo progressif la masse orchestrale s'éteint peu à peu pour finir par un imperceptible pianissimo.

La troisième partie est en opposition complète avec le tableau précédent. Elle débute par une introduction symphonique d'une élyséenne sérénité qui est parmi les plus belles pages que

Saint-Saëns ait écrites. Le choix de la tonalité les moyens harmoniques, la pureté du thème conducteur, tout concourt à un ensemble parfait. De nouveau le récitatif se fait entendre. Il est confié à un soprano solo qui commente la venue des temps meilleurs et l'éclosion d'une nouvelle ère de justice. Il nous apprend que Noé a donné l'essor au corbeau : « Puis il donna le vol à la colombe frêle » nous annonce le récitant. L'orchestre attaque soudainement l'accord de *fa dièse majeur* sans préparation, — l'effet est saisissant. — Nous assistons au vol d'abord craintif de la colombe. Le rythme de la phrase musicale se coordonne, l'oiseau vole à tire d'aile pour rapporter la branche libératrice d'olivier vert. Le chœur fait entendre ses quatre voix en entonnant un hymne de gloire en l'honneur de Noé qui rend grâce au Seigneur sur le motif de la phrase du violon solo de l'introduction de la première partie. Le ton s'amplifie, devient triomphal ; les voix annoncent la venue d'un arc-en-ciel, gage de la réconciliation de Dieu. Le verbe de la Divinité se fait entendre, elle dit : « Je ne maudirai plus la terre, vous et moi nous sommes liés. Et votre alliance m'est chère. Croissez donc et multipliez. »

Ici s'établit un quatuor vocal qu'on peut consi-

dérer comme le point culminant de l'œuvre. Les thèmes principaux de l'œuvre se fondent ensemble dans une grandiose polyphonie, puis sur le « Croissez donc et multipliez » Saint-Saëns a établi une fugue dont l'ampleur dépasse de beaucoup les limites d'une fugue ordinaire. C'est la troisième fugue de l'œuvre. La première fugue instrumentale en *mi mineur* — celle de l'introduction de la première partie — servait d'illustration au verset biblique. « Et Dieu se repentit d'avoir créé le monde. » La seconde fugue : « J'exterminerai cette race » concrétisait la colère agressive et à diverses faces — par l'entrée des diverses parties — de la Divinité. La dernière de l'ouvrage, par sa grandeur épique, par l'ampleur de ses développements (elle se dédouble au finale en un double chœur à huit parties) suggère la levée en masse d'un peuple dominateur et conquérant. L'œuvre se termine sur cette allègre et grandiose péroraison. C'est le chef-d'œuvre de l'oratorio français.

La première audition eut lieu au Châtelet le dimanche 5 mars 1876. Les solistes étaient Mlle Vergin et MM. Furst et Bouhy. Le public « emboîta » l'ouvrage, seule la seconde partie fut acclamée. Édouard Colonne redonna le dimanche suivant cette seconde partie, malgré l'avis con-

traire de Saint-Saëns qui pensait justement que le public ne comprendrait rien à une œuvre morcelée. Il ne se trompait pas, la seconde audition ne « porta » pas. Le 19 avril 1878 Pasdeloup joua *le Déluge* au Cirque d'hiver et, le 4 février 1879, Vizentini l'inscrivit au programme de son festival à l'Hippique. En février 1891, la Société des Concerts du Conservatoire lui donnait la consécration définitive.

Citons en 1875 un *Allegro appassionato* pour violoncelle et orchestre, dédié à Jules Lesserre, et la seconde œuvre théâtrale du compositeur, *le Timbre d'argent*, que Saint-Saëns avait achevé en 1865 et qui depuis cette date jusqu'en 1877 subit des vicissitudes sans nombre. Ce drame lyrique en quatre actes de Jules Barbier et Michel Carré manque d'intérêt ; c'est une œuvre étrange, à la fois puérile et recherchée. Voici la fable brièvement contée.

Un certain Conrad, personnage romantique, sorte de Faust ou de Manfred, las de la vie, ne souhaite que l'amour de la danseuse Fiametta. Il appelle à son secours Satan qui apparaît sous la figure du docteur Spiridion. L'envoyé infernal lui remet un timbre d'argent dont Conrad n'aura qu'à frapper pour voir aussitôt tous ses désirs réalisés. Mais chaque coup du timbre magique

causera la mort de quelqu'un. Le pacte conclu, Conrad promène en Italie son désœuvrement qu'il noie dans l'ivresse. Les figures de Fiametta et de sa fiancée Hélène opposent leurs différents caractères et hantent son esprit, sans qu'il sache laquelle il doit préférer. A la fin de la pièce il se réveille, car tout cela n'était qu'un mauvais rêve, et il devient vertueux.

Ajoutons que Saint-Saëns a refondu la pièce en 1914 en vue des représentations au théâtre de la Monnaie (mars 1914). La partition se ressent du caractère du livret. Mentionnons les meilleures parties : l'aimable romance « Demande à l'oiseau qui s'éveille », un chœur fort bien venu qui chante les joyeuses folies du carnaval, enfin la charmante ariette : « Le bonheur est chose légère ».

Le 2 décembre 1877 le théâtre de Weimar donnait la première représentation du chef-d'œuvre lyrique du maître, *Samson et Dalila*. Cet ouvrage, qui est aujourd'hui universellement admiré, est un curieux exemple des vicissitudes auxquelles est soumis un artiste.

C'est en 1867 que Saint-Saëns avait eu la première idée de *Samson et Dalila*. Il voulait faire un oratorio sur ce sujet biblique, mais M. Lemaire, à qui le compositeur apporta son scénario, lui pro-

posa d'en faire un opéra. Saint-Saëns commença par écrire le célèbre duo du second acte. Ses amis, parmi lesquels étaient Pauline Viardot, Augusta Holmes et Rubinstein, lui conseillèrent de continuer un ouvrage qui s'annonçait si bien. Malgré les exhortations des directeurs et gens de théâtre qui ne voulaient pas entendre parler d'un « opéra biblique », bien heureusement Saint-Saëns ne tint pas compte de ces conseils. En juin 1870, le grand pianiste Liszt, sans connaître une note de *Samson et Dalila* qui n'était alors qu'ébauché, lui promit, dès que l'œuvre serait terminée, de la jouer à Weimar. La guerre de 1870-71 arrêta l'essor du compositeur qui ne reprit son ouvrage qu'en 1871. Il acheva le dernier acte en Algérie. Il n'y avait d'ailleurs de terminé complètement que le grand duo du second acte; seul, un brouillon assez informe subsistait du premier acte et, du dernier, il n'y avait d'écrit que le chant de la meule.

Liszt ne put exécuter sa promesse que sept ans après l'achèvement de l'œuvre, aucun théâtre de Paris ne se souciant de représenter un opéra dont le sujet « biblique » ne plaisait pas. Édouard Colonne avait inscrit des fragments du nouvel ouvrage dans un de ses concerts donnés en 1875. L'œuvre fut assez bien accueillie, sans plus,

Ce fut un théâtre allemand qui tint à honneur de donner la première représentation de *Samson et Dalila*, qui eut lieu le 2 décembre 1877 sur le théâtre grand-ducal de Weimar, sous la direction artistique de Liszt. Mlle von Muller chantait Dalila et M. Ferencsy, Samson. L'orchestre était dirigé par M. Lassen. Le succès fut triomphal: Saint-Saëns dut venir trois fois saluer une salle enthousiaste.

Mais en France on continuait à ignorer *Samson et Dalila*. L'Académie nationale de musique, sollicitée par le compositeur, refusa d'inscrire à son programme cette œuvre qui, quelques années plus tard, devait lui faire réaliser des bénéfices considérables. La première représentation eut lieu en France, le 3 mars 1890, au théâtre des Arts à Rouen (treize ans après celle de Weimar), puis à Paris au théâtre de l'Eden, le 31 octobre de la même année. Deux ans après, MM. Bertrand et Campo-Casso se décidaient à faire représenter *Samson et Dalila* à l'Opéra (23 novembre 1890). Il y avait vingt ans que l'ouvrage était achevé.

L'œuvre n'a point d'ouverture symphonique. Saint-Saëns s'est montré novateur en employant pour la première fois un procédé tant rebattu par la suite, celui des chœurs entendus derrière la toile baissée. Le but du compositeur était de

faire comprendre que les plaintes des Hébreux duraient depuis longtemps et précédaient le commencement de l'action. Un court prélude en *si mineur*, aux douloureuses syncopes, expose le thème de l'esclavage des Juifs asservis. Sur le mot *Dieu* qui éclate à la tonique, commence le chœur de la lamentation judaïque. Il s'amplifie et décroît suivant l'état d'âme des Juifs. Le procédé de la fugue l'anime d'un mouvement inattendu. A l'entrée de Samson, amenée par une cadence en *mi bémol*, éclate le récitatif : « Arrêtez, ô mes frères », dont l'accent mâle rallie les courages endormis. La foule répond à ces paroles viriles par la désolation de son impuissance. En vain, Samson l'excite à la rébellion, le peuple abattu est découragé. Le nom de Jehovah : « Implorons à genoux le Seigneur qui nous aime » va secouer sa torpeur. Les Juifs relèvent le front et, à mesure que les courages se raffermissent, chaque partie du chœur entre dans la polyphonie. Le satrape Abimelech survient l'injure à la bouche. Samson répond à ces insultes par une invocation au Seigneur (que nous retrouverons au dernier acte) : « C'est toi que sa bouche invective et la terre n'a point tremblé ». Le chœur répète les paroles prophétiques de Samson en entonnant avec

lui l'invocation : « Israël, rompt ta chaîne ».

Après un court récitatif amené par l'entrée du grand prêtre et le jeu de scène qui marque la fuite des Juifs et le meurtre d'Abimelech, le grand prêtre survient et clame l'air saisissant et farouche : « Maudite à jamais soit la race des enfants d'Israël ». Le court interlude orchestral qui suit n'est qu'une cadence en *fa majeur* préparant des couleurs moins sombres. Nous assistons au lever du soleil, cependant qu'une procession de vieillards hébreux adresse sa reconnaissance au Seigneur qui a protégé Israël. Dalila entre en scène avec les Philistines qui sortent du temple de Dagon. Elles entament le chœur d'une grâce si savoureuse : « Voici le printemps, nous portons des fleurs ». Dalila adresse à Samson des paroles ensorceleuses : « O mon bien-aimé, suis mes pas, vers Sorek, la douce vallée ». Samson, secondé par les sages paroles du vieillard hébreu, souhaite de rester insensible au charme de l'étrangère. Le trio, du fait que les personnages obéissent chacun à un sentiment différent, prend une signification particulièrement dramatique. (Dalila leurre Samson de compliments prometteurs. — Samson appelle Dieu à son secours pour ne pas succomber à la tentation. — Le vieillard hébreu lui dévoile l'artifice de l'enchanteresse.)

Après le trio, la danse des prêtresses de Dagon vient faire une courte diversion. Sur un rythme oriental, une phrase en *la mineur* développe la subtilité de ses arabesques. La romance chantée par Dalila : « Printemps qui commence » s'enchaîne avec le ballet. Le vieillard hébreu tente d'arracher Samson à la tentation, l'acte s'achève par un savoureux rappel du finale du trio.

Nous sommes transportés au second acte dans la vallée de Sorek, devant la demeure de Dalila. Après un court prélude en *fa majeur* où passent les premiers souffles de l'orage qui éclatera à la fin de l'acte, l'action se noue dramatiquement. Dalila attend la venue de Samson. Soucieuse, elle guette l'horizon, car l'heure de sa vengeance a sonné. Dans une invocation d'un beau lyrisme elle appelle l'appui de la Divinité à son secours : « Amour, viens aider ma faiblesse ».

L'entrée du grand prêtre est marquée par un récitatif de Dalila au développement restreint. Le duo qui s'engage entre ces deux personnages a son développement plus marqué. Le grand prêtre annonce à Dalila la victoire de Samson et des Juifs. Celle-ci assure le pontife de son dévouement. Elle hait Samson et s'apprête à venger son pays. Un rythme obstiné des basses qui apparaît d'abord dans le récitatif du début

expose ce principe rythmique qui recevra tout son développement dans les pages suivantes. Il s'enchaîne avec le motif de l'introduction du second acte.

Dalila, restée seule, écoute les moindres bruits nocturnes décelant l'arrivée de Samson ; ne le voyant point venir, elle rentre dans sa demeure. Sur un rythme obstinément hésitant, Samson fait son entrée : « En ces lieux, malgré moi, m'ont ramené mes pas ». Enchaîné par amour, il va se livrer à la traîtresse. Celle-ci lui murmure des paroles ensorceleuses, endormant ses soupçons à mesure que Samson veut éclairer son doute. Musicalement, le compositeur a tiré un très heureux parti de cette dualité de sentiments. A Dalila il accorde la suavité de la mélodie chantante, à Samson l'âpre rudesse d'une matière musicale héroïque.

Peu à peu, l'enchanteresse calme les soupçons de son amant. En vain, sur un souvenir du motif du choral du premier acte, Samson appelle son devoir à son aide. Il succombe devant l'amour trompeur. « Un Dieu plus puissant que le tien, ami, te parle par ma bouche », s'écrie Dalila en une phrase qui servira à amorcer le duo. Maîtresse de la destinée de Samson, la perfide lui chante la fameuse cantilène : « Mon cœur s'ouvre

à ta voix comme s'ouvrent les fleurs » ; les deux voix s'unissent, puis le duo se transforme et se dramatise. L'orage gronde au lointain. Dalila veut arracher à Samson le secret de sa puissance invulnérable. Samson résiste à ses questions insidieuses. L'orage éclate sur les deux amants qui ont jeté le masque. En vain Dalila veut entraîner son amant. Samson, en entendant le tonnerre, comprend que son Dieu lui commande de taire son secret. Dalila supplie, puis menace de l'abandonner. Samson lève les bras au ciel, comme pour rendre Dieu témoin de sa faiblesse. Il hésite, puis s'élance à la suite de Dalila. Les Philistins accourent, cernent la maison et s'emparent de Samson.

Il existe peu de pages de Saint-Saëns qui soient plus douloureusement émues que celles qui servent de prélude au premier tableau du dernier acte. Le rideau se lève : nous voyons Samson, les yeux crevés, enchaîné, écraser le grain sous la meule qu'il traîne. L'admirable récitatif où il exhale sa plainte : « Vois ma misère, hélas ! vois ma détresse », le chœur des Hébreux enchaînés qui lui reprochent la captivité, sont parmi les pages les plus belles que Saint-Saëns ait écrites.

Un court interlude prépare le changement du

décor. La toile levée, il représente le temple de Dagon, où Dalila, entourée des prêtresses, orne de fleurs les autels de son dieu. Ainsi qu'au premier acte retentit le chœur : « Voici le printemps, nous portons des fleurs » sur de nouvelles paroles : « L'aube qui blanchit déjà les coteaux ». Il s'enchaîne identiquement aux airs de ballet qui font suite, directement inspirés de la musique orientale. Ils ont un développement plus considérable que le court ballet du premier acte. Un récitatif du grand prêtre prépare l'entrée de Samson que conduit par la main un enfant. Les Philistins l'ont fait venir pour le bafouer en le faisant assister à la glorification de Dagon. Aux railleries persifleuses de ses ennemis, Samson répond par le douloureux lamentoso : « L'âme triste jusqu'à la mort » qui rappelle, par son caractère, les plaintes du commencement de l'acte.

Dalila l'accable par un dernier outrage en parodiant l'amour qu'elle a feint de lui donner, dans un rappel cruel du trio du premier acte : « O mon bien-aimé, suis mes pas » et des principaux motifs du duo du second, dénaturés par un rythme railleusement insolent. Samson reste insensible à ces craintes. « Hélas ! j'ai profané l'amour, murmure-t-il en un sanglot, en le donnant à

cette femme ». Mais la colère gronde en lui. Il souhaite de retrouver sa puissance perdue, pour faire éclater la vérité de son Dieu. Les Philistins, dans un chœur expressif, chantent la gloire de Dagon. En un dernier effort Samson cherche à reconquérir sa force surhumaine. Il adresse une ultime prière à son Dieu. Le motif « Israël, rompt ta chaîne » résonne aux cuivres; le ton s'élève, devient victorieux. Dieu l'a entendu ; il exauce son vœu et le temple s'écroule sur les ennemis de Samson.

Avant de partir pour Weimar, Saint-Saëns avait mis la dernière main à un poème symphonique qu'il portait depuis longtemps dans son esprit, *la Jeunesse d'Hercule*. C'est la dernière tentative de poème symphonique que Saint-Saëns ait entreprise. L'ouvrage est construit sur le thème suivant :

« La fable raconte qu'à son entrée dans la vie, Hercule vit s'ouvrir devant lui deux routes : celle du Plaisir et celle de la Vertu. Insensible aux séductions des Nymphes et des Bacchantes, le héros s'engage dans la voie des luttes et des combats, au bout de laquelle il entrevoit à travers la flamme du bûcher la récompense de l'Immortalité. »

Au début du poème symphonique, nous assis-

tons au réveil du héros. A présent que l'âge de l'adolescence est venu, un sang audacieux coule dans ses veines. Aucun motif n'est encore distinct; l'*andante sostenuto* oscille entre deux tonalités voisines de *mi bémol*, tel Hercule encore incertain sur la voie qu'il doit prendre. Aux premières notes de l'*allegro moderato*, un motif se précise. Par sa sagesse ordonnée, son rythme souple et normal, il symbolise la rectitude du devoir accompli. C'est le thème de la vertu qui se propose d'abord à l'agrément du héros.

Bientôt, au 9/8, il cède la place — à l'*andantino* — au motif lascif et alangui qui représente la séduction. Les nymphes et les bacchantes accourent solliciter de leurs appels pressants Hercule encore indécis. Les harpes enveloppent l'orchestre de leurs arpèges voluptueux. L'appel des nymphes convie le héros au plaisir, les bacchantes le lutinent. La bacchanale s'apprête. Une orgie sauvage jette Hercule hors du chemin de la sagesse. Mais il s'est ressaisi; au plus fort du délire orgiaque, il s'échappe de l'étreinte des nymphes et appelle à son secours la Vertu, dont il n'avait fait qu'entrevoir la mâle figure au début du poème. Après le court *adagio* exposant le thème d'Hercule, nous revenons à l'*andante sostenuto*.

Le thème de la Sagesse poursuit son développement dans l'ordre et dans la mesure. Toutefois le thème se pare de sonorités guerrières. Le dieu entre dans la voie des luttes et des travaux. La horde des monstres se présente-t-elle devant lui il l'exterminera. Il ne reculera pas devant le devoir à accomplir, il a saisi le sens de sa mission. En vain les nymphes sollicitent de nouveau ses penchants voluptueux. Leur chant lascif fait entendre au héros dédaigneux sa fallacieuse invitation. Au *maestoso* retentit l'appel funèbre des cuivres. La Vertu a dévoilé à Hercule la fin de son œuvre : l'apothéose de la mort sur le bûcher triomphal. Le héros ne tremble pas devant la nécessité inéluctable. Il suivra la Vertu, car il a entrevu déjà la récompense de l'Immortalité.

C'est à Berne, dans une chambre d'hôtel, — alors qu'il se trouvait en tournée de concerts en Suisse, — que Saint-Saëns composa en huit jours une *Messe des Morts* qui fut exécutée le 22 mai à Saint-Sulpice. Ch.-M. Widor tenait l'orgue.

L'œuvre est dédiée à la mémoire de M. Le Libon, qui dans son testament avait affecté une somme pour son exécution.

Ce *Requiem* débute par une courte introduction

dont la mélodie au rythme volontairement brisé retombe trois fois pour conclure par une fausse cadence : point d'interrogation posé par l'auteur sur le problème de l'après-vie. Après un court prélude nous passons sans transition au *Requiem æternum* chanté dans une mélopée monotone que scande un accompagnement très particulier qui fait ressortir la mélodie douloureuse des voix. Le *Dies iræ* a été conçu dans un caractère volontairement sobre : point de fracas d'orchestre ou de sursauts rythmiques. Le compositeur a compris qu'il pouvait tirer un effet dramatique par le caractère d'effacement de l'accompagnement dont les basses grondent sur une pédale continue d'*ut mineur*. Tout le caractère du morceau repose dans la puissance de rythme de la ligne mélodique des voix qui scande avec une farouche impétuosité les terribles paroles liturgiques. Le *Tuba mirum* conserve ce caractère sobre. Le *Rex tramendæ*, solo de ténor soutenu par un chœur à quatre parties, a été conçu d'une façon opposée. Ici, le compositeur a donné libre cours à son effusion lyrique. Sur une trame musicale faite d'un 3/4 en *fa mineur* est construit un accompagnement en larges accords plaqués, fond harmonique sur lequel dialoguent ténor et chœur dans une ligne vocale d'une suavité et d'une élévation incom

parables. L'*Oro supplex* qui suit est plus conventionnel. L'*Hostias* et le *Sanctus* sont d'une belle tenue musicale. Réservons notre admiration pour l'*Agnus Dei*.

Il est précédé d'un rappel de l'Introduction qui s'enchaîne avec la cantilène en *ut mineur* sur laquelle les paroles de l'*Agnus* sont adaptées. Un chœur à quatre voix, traité harmoniquement, répète les paroles liturgiques et s'éteint sur les mots *dona ei requiem* pour redire la mélodie aérienne qui se double à l'octave en se complétant de l'accompagnement de la harpe. Les paroles de l'*Agnus* sont entendues une seconde fois dans une reprise en imitation. Sur les mots *lux æterna luceat*, l'accompagnement répète la phrase du *quid sum miser* du *Dies iræ*, puis le chœur se dédouble sur le verset *Quia pulvis es* et l'ensemble vocal s'éteint en un pianissimo gradué. Le *Requiem* s'achève par ce finale merveilleux. Ajoutons que cette œuvre, qui est une des meilleures de Saint-Saëns, n'a été exécutée qu'une fois par la Société des Concerts. Quelque ingénieux chef d'orchestre la découvrira peut-être un jour.

Ce *Requiem* devait prendre quelques jours après sa composition un funèbre intérêt d'actualité. Un drame affreux, dont le souvenir pèsera sur toute la vie de Saint-Saëns, vint briser le cœur du com-

positeur. Le mardi 28 mai, l'aîné de ses deux fils, André, âgé de deux ans et demi, jouant accoudé près d'une fenêtre, fit un faux mouvement et tomba du quatrième étage : il s'écrasa sur le pavé. Quand le père rentra le soir, il ne put embrasser que le cadavre glacé de son petit garçon. Sa douleur fut indicible, accrue et renouvelée quelques semaines après, au mois de juillet, par la mort de son second fils, âgé de sept mois.

L'ŒUVRE DE 1878 A 1914

Saint-Saëns retrouva dans le travail une diversion à sa douleur. Il termina l'œuvre commencée, un opéra, *Étienne Marcel*, sur un livret de Louis Gallet, ouvrage que lui avait demandé le directeur de l'Opéra de Lyon. Entre temps un siège était devenu vacant à l'Institut par suite de la mort de Félicien David. Saint-Saëns, Massenet, Boulanger, Duprato se mirent sur les rangs. Les votants étant au nombre de 33, la majorité était de 18 voix. Saint-Saëns se présenta en première ligne, malgré Ambroise Thomas qui voulait voir Massenet passer avant lui. Le premier tour donna les résultats suivants : Saint-Saëns, 13 voix ; Massenet, 12 ; Boulanger, 6 ; Duprato, 1. Au second tour, contre toute attente, Massenet obtint la majorité. Il envoya, le soir de son élection, à Saint-Saëns un télégramme où il proclamait qu'on venait de commettre une grande injustice,

Saint-Saëns devait se voir dédommager de son échec par l'important succès qu'allait remporter à Lyon *Étienne Marcel* le samedi 8 février 1879.

L'œuvre nous semble aujourd'hui de second plan ; elle ne mérite point le complet oubli dans lequel la tiennent les directeurs de théâtre.

Étienne Marcel est la première tentative de drame historique que Saint-Saëns ait tentée. Saint-Saëns s'est appliqué à serrer de très près la vérité historique tout en faisant une large part au drame particulier de son librettiste.

Le premier acte nous conte la révolte croissante du peuple parisien contre le dauphin Charles. Étienne Marcel, prévôt des marchands, favori de la populace, a sa fille Béatrice courtisée par Robert de Lorris, écuyer du dauphin. D'où cette double intrigue entre les deux partis de la cour et du peuple parisien. Au second acte, nous sommes transportés à la cour du dauphin. La foule gronde au dehors en demandant la grâce d'un prisonnier ; le peuple réclame la tête de Clermont, l'exécuteur des hautes œuvres du jeune duc. La population va pénétrer de force jusque dans la chambre où le dauphin s'est réfugié, quand celui-ci, par un geste de hardiesse, fait ouvrir les portes du palais. La foule s'empare de

Clermont et le tue, le duc Charles échappe à la mort grâce à Étienne Marcel qui le couvre du chapeau aux couleurs parisiennes.

Un second tableau nous introduit dans la demeure du prévôt. Il apprend à sa femme et à sa fille l'assassinat de Clermont. Par un quiproquo scénique, Béatrice dévoile à son père qu'elle aime Robert de Lorris. Étienne tuera plutôt l'écuyer du dauphin que de consentir à cette union. Le prévôt se retire. Profitant de son absence, Robert pénètre dans la maison. Il veut forcer Béatrice à le suivre, celle-ci va céder, quand le prévôt, rentrant furtivement, surprend le couple. Il se jette sur Robert qui s'enfuit par une fenêtre.

Au troisième acte nous sommes transportés au parvis Notre-Dame le jour de la fête de la Saint-Jean. Maillart se désole de la légèreté du peuple qui s'amuse à festoyer tandis que l'ennemi est aux portes de Paris. Robert de Lorris s'est glissé dans la foule, déguisé en mendiant, pour retrouver Béatrice. Étienne Marcel le démasque. Il veut le faire appréhender par la foule qui recule devant un nouvel attentat, se retourne contre le prévôt et le menace de représailles. La gloire d'Étienne Marcel a subi une éclipse. Le prévôt déplore sa popularité perdue. Eustache s'est glissé dans l'ombre et lui murmure des

paroles de trahison. Si Étienne fait ouvrir cette nuit les portes de la Bastille Saint-Denis, les ennemis se glisseront dans la ville et récompenseront le prévôt qui dominera de nouveau les Parisiens. Étienne Marcel s'éloigne la tête basse, tandis que la foule joyeuse accourt allumer les feux de la Saint-Jean.

Au dernier acte nous sommes à la Bastille Saint-Denis. Marcel a succombé à la tentation. Il va livrer les clefs de Paris aux ennemis si Robert, qui l'a suivi, ne se dressait devant lui pour lui reprocher sa félonie. Étienne Marcel, accablé par les remords, se jette sur Maillart et sa troupe, mais il est frappé à mort et rend la vie en recommandant à Robert sa femme et sa fille.

Après un court prélude d'une sévérité scholastique exposant le motif qu'on peut rattacher au personnage d'Étienne Marcel, le rideau se lève sur les piliers des Halles où se promène une foule joyeuse. Le tableau est lestement troussé ; la romance que chante Eustache : « Le bon sénéchal de Poitiers » a un caractère de gaîté bon enfant et une saveur de franche jovialité. L'entrée de Béatrice et le chœur des cavaliers qui s'empressent autour d'elle est aimable, quoique sans caractère bien accusé. L'arrivée d'Étienne Marcel, sa colère contre les courtisans du roi, le chœur ;

« Qu'elle soit prochaine l'heure où la chaîne se brisera », le cortège des échevins, le chœur des corporations forment un ensemble un peu long et sans grand intérêt. L'acte se termine par un ensemble vocal auquel vient s'ajouter la voix d'Étienne Marcel entonnant un chant d'un lyrisme assez saisissant.

Le second acte s'ouvre par un premier tableau où nous voyons Marcel couvrir du chapeau parisien la frêle tête du dauphin. Au premier chœur : « Paris gronde et s'éveille » succède une cantilène du dauphin : « Tu m'as dit qu'elle est belle et charmante », d'une grâce un peu sèche ; l'irruption du peuple, le meurtre de Clermont, l'entrée du prévôt sont traités avec sobriété et non sans quelque éclat.

Au second tableau, citons la romance de Béatrice : « O beaux rêves évanouis » qui est parmi les meilleures pages scéniques de Saint-Saëns. Le duo qui suit est plus banal ; l'ensemble vocal qui vient ensuite, la fuite de Robert, le désespoir de Béatrice ont plus d'intérêt, quoique la convention scénique soit ici amenée d'une façon bien puérile, selon la pire tradition des mélodrames qui sévissaient à cette époque.

Le troisième acte est le mieux venu de l'ouvrage. Il s'anime du grouillement joyeux de la

foule qui fête la Saint-Jean. Le chœur n'est pas ce personnage figé, impersonnel et mécanique, de l'école de Meyerbeer ou d'Halévy. Il s'anime d'une vie intense et progressive. Le ballet qui suit est charmant. L'entrée des écoliers et des ribaudes, la musette guerrière en *si bémol* d'un archaïsme mélancolique, la pavane si délicatement distinguée, la valse moins bien venue, sont à retenir.

Le dernier tableau, qui dénoue le drame, est d'un sentiment plus conventionnel.

Une partie de l'année 1879 fut consacrée par Saint-Saëns à la composition d'un nouvel oratorio d'après un poème de Victor Hugo : *la Lyre et la Harpe*, tiré des *Odes et Ballades*. Cette nouvelle œuvre fut donnée en Angleterre pour la première fois à Birmingham, le 28 août 1879. C'est plutôt une cantate qu'un oratorio. Elle a de la cantate le style volontairement formel, la rigidité et le guindé dans la couleur musicale. Cette œuvre devait plaire aux Anglais par l'aspect de correction parfaite qu'elle présente dans le style et la conception de son allégorie.

L'ouvrage débute par un chœur : « Dors, ô fils d'Apollon », d'une belle tenue musicale. La harpe commande au dormeur de se mettre sur son séant. Un arioso d'une beauté marmoréenne

que chante le contralto l'éveille de sa torpeur. Un nouveau chœur établit une fugue sévère qui s'achève sur la belle plainte que le contralto élève de nouveau. L'arioso : « Homme, une femme fut ta mère » possède une haute pureté d'élévation morale. La première partie s'achève sur un ensemble vocal précédé d'un solo de ténor d'un caractère grandiose. La seconde partie met aux prises les deux principes antithétiques de l'œuvre exprimés dans un air de soprano. L'aigle-oiseau de Jupiter s'oppose à la colombe miséricordieuse et les joies bruyantes d'une bacchanale orientale au calme bonheur de la quiétude familiale. La lyre commande la jouissance omnipotente, tandis que la harpe soupire de douces paroles de pitié. L'épilogue embrasse dans une même conception les deux thèmes opposés ; le chœur chante la conclusion du poème, unissant le paganisme au christianisme dans le culte du beau que le poète doit rechercher comme le but suprême de sa fonction. Sans crainte désormais il pourra « Dire à l'écho du Pinde un hymne du Carmel ».

La *Symphonie en la*, qui avait été jouée une seule fois en 1862 à la salle Herz, à la Société des *Jeunes artistes français* dirigée par Pasdeloup, fut donnée au Châtelet sous la direction de Saint-

Saëns le 2 février 1880 et le 13 du même mois. Pasdeloup faisait exécuter à son concert avec le concours du violoniste Sarasate le *Premier concerto de violon en la majeur* datant de 1859. Cette audition suggéra à Saint-Saëns le désir de composer dans ce genre une œuvre plus achevée. Il se mit au travail et écrivit pour le grand virtuose, qui était alors dans tout l'éclat de son talent, le *Troisième concerto pour violon en si mineur*.

Le ton de *si mineur* a été judicieusement choisi par Saint-Saëns comme fond tonal servant à exprimer la douloureuse inquiétude de la question que se pose au début de l'œuvre le violon. Le thème initial, par d'habiles transpositions rythmiques, réapparaît tour à tour suivant les principes classiques de la grande variation. Un épisode lumineux qui se teinte des sonorités cristallines du ton de *mi majeur* repose l'auditeur de l'âpreté volontaire des premières pages. Le sort sourit moins rigoureusement à la sensibilité de l'artiste, la mélodie lui chante en un hymne reposant et pacifique la douceur de l'heure présente. Cependant le motif des premières mesures se fait de nouveau jour ; secondé et souligné par les tutti de l'orchestre, il sonne, farouche et inexorable, sombre rappel du sort fatal.

Le procédé qui consiste à tempérer la rigueur d'un thème par un épisode charmant a souvent été employé par Saint-Saëns ; il apparaît toutefois ici dans toute sa signification simpliste et sans qu'il soit possible d'échapper à la tyrannie de son opposition. Après l'*andantino*, l'*allegretto* est une aimable barcarolle dont la joliesse facile s'accommode aisément d'un style un peu trop italianisant.

Dans la dernière partie, nous retrouvons la sensibilité âpre du premier temps. Par son amplitude, les moyens diversifiés du développement, le finale est comme un second concerto dans l'œuvre. Au *maestoso* de l'introduction succède un *allegro* joyeux entre les développements duquel s'insère un choral à l'allure majestueuse clôturant l'œuvre par un rappel terminal du premier thème grandi et magnifié par l'éclat de l'orchestre.

De l'année 1880 date aussi la composition de la *Suite algérienne* (dédiée à M. Albert Kopff), suite d'orchestre dont on peut extraire une alerte marche guerrière et une expressive rêverie orientale. Mentionnons, de cette même année, un *Souvenir d'Italie* pour piano, un *Morceau de concert* pour violon, une *Nuit à Lisbonne*, barcarolle pour piano, et une *Jota aragonaise*.

Le fameux *Septuor* pour piano, deux violons,

alto, trompette, violoncelle et contrebasse est de 1881. Écrit dans le ton de *mi bémol* comme celui de Beethoven, il fut composé pour un concert de la Société *la Trompette*, ce qui explique l'emploi de cet instrument dans un genre où la clarinette et le cor ont été plus souvent utilisés.

C'est plutôt une suite d'orchestre qu'une œuvre rentrant dans le cadre traditionnel des quatre temps de la musique classique. Avec son préambule, son menuet, son intermède suivi d'une gavotte et finale, l'œuvre nous apparaît comme une fantaisie délicate selon la mode du XVIIIe siècle. Musique bien française par le ton enjoué, la joyeuseté aimable des motifs, toute pleine d'une redondance voulue et de ces majestueuses cadences qui permettaient aux belles marquises de souligner plus aisément leurs multiples et profondes révérences.

Le préambule sonne allégrement et annonce la suite du concert par son ouverture fastueuse. Le menuet suit, désuet et gracile, faisant place à un intermède dont l'allure joyeuse et guerrière fait songer à un boute-selle qui sonne pour le départ d'une guerre en dentelles. La gavotte aimable et enjouée, dont de multiples transcriptions, et principalement celle de M. Périlhou, ont assuré le succès, précède le finale qui clôture par

son ampleur élégante ce petit ouvrage dont les dimensions sont modestes, mais qui demeure comme un des fleurons les plus exquis de la couronne musicale de Saint-Saëns.

Cependant, par suite de la mort d'Henri Reber il y avait de nouveau un fauteuil libre à l'Institut. Les postulants étaient Saint-Saëns, Delibes, Guiraud, Franck, Membrée, Clément et Édouard Lalo. La section de l'Institut présentait Saint-Saëns en première ligne, Guiraud et Delibes venaient ensuite, puis Victorin Joncières et Duprato. La majorité était de 17 voix, par suite de la mort d'un des membres. Au premier tour, les résultats furent les suivants : Saint-Saëns, 14 voix ; Delibes, 14 ; Guiraud, 3 ; Duprato, 2 ; Bœldieu, 2 ; bulletin blanc, 1. Au second tour, Saint-Saëns fut élu par 22 voix contre 9 à Delibes et 2 à Duprato.

Saint-Saëns allait payer cher ce succès par les tracasseries, les atermoiements, les ennuis de toutes sortes qu'il allait bientôt subir de la direction de l'Opéra qui lui avait commandé *Henry VIII*. La première eut lieu le 5 mars 1883. Au cours des répétitions, qui furent laborieuses, l'ouvrage avait subi des remaniements incessants ; ici, c'est un rôle qu'on supprime : celui du bouffon du roi, par crainte de le voir ressembler à Rigo-

letto; là, c'est un rôle qu'on transforme et dont on change le caractère. Ces modifications ont contribué à rendre la pièce théâtralement confuse et peu intelligible, ce qui explique que, quoique renfermant des beautés de premier ordre, elle se maintient difficilement au répertoire de l'Opéra.

Le drame nous conte la répudiation de Catherine d'Aragon, femme d'Henry VIII, que le roi chasse pour pouvoir épouser sa dame d'honneur, Anne de Boleyn. Le mariage une fois consacré, malgré le refus du légat du pape de donner son annulation au premier mariage du roi, le despote suspecte l'amour de sa nouvelle femme pour l'ambassadeur d'Espagne don Gomez, qu'elle connut autrefois à la Cour de France et avec qui elle échangea toute une correspondance. Henry VIII veut se saisir d'une de ces lettres. Catherine d'Aragon conserve un billet qui peut lui rendre le trône. Elle meurt en gardant son secret après avoir pardonné au roi son lâche abandon.

Le premier acte expose l'amour de don Gomez pour Anne de Boleyn, la nouvelle dame d'honneur de la reine Catherine. Mais Henry s'est lassé de sa femme. Il projette d'épouser Anne en faisant annuler son mariage par le légat du pape. L'introduction établit le thème d'un choral qui recevra

la plénitude de son développement à la péroraison de l'acte du synode. Le duo entre Gomez et Norfolk n'est qu'une aimable exposition. La romance : « La beauté que je sers est belle » est d'une recherche savoureuse et gracieuse. Les récitatifs exposant l'amour du roi pour Anne, les raisons qui le poussent à fuir Catherine sont heureusement traités. Le chœur : « Nous vivons sous un roi parjure, impie et traître » a de l'accent. L'arrivée du roi est accueillie par les chants de : « Salut au prince magnanime ! » elle forme un contraste piquant avec la scène précédente. Le duo entre le roi et Surrey et surtout l'air d'Henry VIII : « Qui donc commande quand il aime? » sont d'un intérêt plus consistant ; la douleur du roi, son emportement devant les dédains d'Anne, sa colère grondante faisant place à sa plainte douloureuse, tout est à noter dans ces pages qui sont parmi les plus émues de la partition. Le duo qui vient ensuite entre le roi et Catherine est, comme le comporte la situation, d'une froideur extrême (la reine demande la grâce de Buckingham, Henri la lui refuse impitoyablement). La fin du duo se dramatise sur les mots : « Je dis quelquefois que je pense que Dieu maudit notre union ». L'ensemble vocal : « A-t-elle tout compris? Elle tremble. — Ah ! j'ai

tout compris et je tremble » accorde aux voix l'intérêt principal. Il termine l'acte sur un ensemble qui ne manque pas d'émotion, mais qu'on souhaiterait d'un dramatisme moins conventionnel.

Au second acte, nous sommes au parc de Richmond où Anne de Boleyn est reçue parmi ses nouvelles compagnes les dames d'honneur. Le roi survient en surprenant un tête-à-tête entre Anne et don Gomez. Le roi, resté seul avec Anne, lui reproche son ingratitude en même temps qu'il lui déclare son amour. Mais la reine a surpris les projets d'Henry, elle accable de reproches sa dame d'honneur, elle veut la chasser. Le roi fait éclater sa colère, annonce à Catherine qu'il va convoquer un synode pour faire annuler son mariage et qu'il épousera Anne de Boleyn.

Un court prélude où chante le motif qui caractérise l'amour du roi pour Anne de Boleyn ouvre le second acte. Si le récitatif de Gomez : « Nolfolk avait dit vrai » est assez froid, de même que l'ensemble qui précède et qu'on coupe à la représentation, par contre, la romance qui vient ensuite : « O mensonge d'un doux visage » prépare agréablement au chœur des dames d'honneur recevant leur nouvelle compagne : « Noble dame, pour vous plaire tout s'empresse autour de vous ».

Le duo entre Anne et Gomez est moins bien venu, mais la situation scénique ne comportait guère un développement musical expressif. Le duo qui suit entre Anne et le roi est d'un autre style. Saint-Saëns a gradué savamment, par d'heureuses oppositions, les diverses fluctuations qui s'emparent du cœur d'Henry. Le bel air d'Anne de Boleyn : « Reine, je serai reine » est l'exaltation d'un orgueil véhément. Enfin l'ensemble vocal où se heurtent les deux rivales, l'arrivée du roi et celle du légat du pape sont d'une belle ordonnance musicale.

Le ballet qui suit est le sourire de cette œuvre austère. L'idylle écossaise avec son solo de hautbois et les variations qui accompagnent son idée première sont d'une jolie grâce mélancolique. La fête du houblon a la jovialité d'une kermesse flamande. La danse de la gipsy au rythme impétueux de chant bohémien, le délicieux scherzo complètent un ensemble du meilleur goût. Le troisième acte, consacré à la cérémonie du synode, est un vaste ensemble polyphonique d'une belle puissance ordonnée; la marche du synode en est la page la plus connue.

Quand le rideau se lève sur le dernier acte, Henry VIII est marié, malgré l'opposition de Clément VII. Il n'est pas heureux; féroce et

jaloux, il suspecte l'amour de la nouvelle reine. Le trouble de Gomez impressionne le roi. Henry VIII partira au château de Kimboth où se trouve Catherine d'Aragon pour qu'elle lui donne le mot de l'énigme qu'il cherche.

Au second tableau de l'acte IV, nous sommes transportés au château de Kimboth où Catherine pleure sa gloire passée. Presque mourante, elle reçoit le roi venu avec Gomez et la reine Anne. Sentant la mort venir, elle pardonne à l'infidèle et, quoique en possession de la cassette renfermant les lettres qui accusent Gomez et Anne, elle mourra en gardant son secret.

L'acte s'ouvre sur un récitatif de Norfolk et un dialogue entre Norfolk et Surrey, ensemble assez négligeable. Le duo qui suit entre Anne et don Gomez : « Vous venez pour me perdre ici » est d'une belle intensité dramatique, amplifiée par la brusque venue du roi. L'ariette chantée par Gomez : « O roi, bien qu'étant par vous délaissée » a de la grâce, elle fait contraste avec la violence d'Henry : « Oui, je veux aujourd'hui savoir la vérité ». Le dernier tableau est mieux venu ; il contient les meilleures pages de la partition.

Nous reconnaissons le chœur initial : « Fêtons le jour où naquit notre roi » pour l'avoir entendu symphoniquement dans l'introduction du premier

acte. Le récitatif de Catherine : « O cruel souvenir » nous prépare à la douloureuse romance : « Je ne te verrai plus jamais, ô douce terre où je suis née » où le 5/4 alternant avec le 3/4 fait se briser le rythme en inflexions meurtries. Si le duo entre les deux reines est d'un pathétique un peu artificiel, le quatuor final qui clôture l'ouvrage renferme des beautés de premier ordre.

Henry presse de questions Catherine qui se dérobe. Pour piquer sa jalousie, il adresse à Anne des paroles passionnées, cependant que Gomez et la reine sont suspendus aux lèvres de celle qui peut livrer leur secret. Jamais la formule traditionnelle du quatuor vocal n'a servi un compositeur (si ce n'est dans *Rigoletto* où le style est tout autre) aussi parfaitement que dans cette conclusion du drame.

La première œuvre importante que Saint-Saëns composa après son *Henry VIII* fut sa *Première sonate pour piano et violon*, dédiée à Marsick. Citons entre temps *deux chœurs* dédiés à Ch. Gounod, une *Troisième mazurka pour piano en si mineur* dédiée à la comtesse Potocka, un *O Salutaris*, un *Allegro* pour piano et sa joyeuse *Rapsodie d'Auvergne* (à Louis Diemer), suite pour orchestre et piano solo que l'on voudrait voir plus souvent au programme de nos concerts du dimanche.

Il ne faut pas chercher dans la *Sonate pour piano et violon en ré mineur*, dédiée à Marsick, l'effusion d'une sensibilité dramatique ; c'est une composition de réflexion et de maturité dont la grâce se tempère d'un rationalisme un peu volontaire. A la première apparence, cette œuvre semble s'évader du cadre traditionnel de la sonate avec sa coupe en deux parties (*allegro agitato* et *presto*), mais, quand on regarde de près, on s'aperçoit qu'un *adagio* s'unit au premier temps, de même que le finale au scherzo (*allegretto*).

Le premier temps n'est que le développement de la formule rythmique du thème initial en *ré mineur*. Avec des alternances de 6/8 et de 9/8 ce thème revient dans la première partie sous diverses transpositions thématiques et il se retrouve dans le reste de l'ouvrage qui en conserve comme un reflet atténué.

Le *Wedding cake* est contemporain de la sonate, ainsi qu'un *Pie Jesu*, une *Romance pour cor et piano* et une bouffonnerie drôlatique extrêmement cocasse : *le Carnaval des animaux*.

Ce joyeux *Carnaval* fut écrit à Vienne en 1886 et joué au concert de la Trompette à Paris. C'est une fantaisie funambulesque et drôlatique, une sorte de pochade d'une verve étourdissante. Nous assistons à l'entrée du roi des animaux, derrière

lequel s'allonge le défilé des poules et de la tortue. Vient ensuite l'éléphant, représenté par un solo de contrebasse, les ânes et enfin le pianiste virtuose qui fait très bonne figure dans cette ménagerie. Puis surviennent, à l'*allegro ridiculo*, les animaux antédiluviens. Au finale, Saint-Saëns s'est souvenu qu'il était un grand musicien et il a terminé son œuvre par une prestigieuse évocation du Cygne. Le *Carnaval des animaux* est un éclat de rire joyeux et parodique dans l'œuvre de Saint-Saëns.

De l'année 1886 nous n'avons à citer que deux petites œuvres : un *Scherzo* d'après un chœur des *Pêcheurs de perles* de Bizet et une *Polonaise* pour deux pianos. Saint-Saëns est tout au labeur que lui impose la composition d'une grande symphonie commandée par la Société philharmonique de Londres. Cette symphonie, esquissée d'abord en *si mineur*, devait être transposée — après que les premières lignes en furent jetées sur le papier — dans le ton plus majestueux d'*ut mineur*.

Ce fut la *Troisième symphonie en ut mineur* pour orgue, pianos et orchestre qu'on peut considérer comme l'œuvre la plus achevée, la plus haute du compositeur. L'exécution eut lieu à Londres le 19 mai 1886, au cinquième concert de la Philharmonique, devant le prince et la princesse de

Galles. Le succès fut très grand. Le Conservatoire donna l'ouvrage le 9 janvier 1887. Gounod assistait à l'audition ; montrant du doigt Saint-Saëns, il s'écria : « Voici le Beethoven français ! » L'accueil fut si chaleureux que, fait alors sans précédent dans les annales de la Société des concerts, on redonnait la symphonie le dimanche suivant. L'œuvre était dédiée à la mémoire de Franz Liszt, mort le 31 juillet 1886, ce qui écarte toute idée funèbre dans la composition de la symphonie, puisque Saint-Saëns n'apprit la mort du grand musicien qu'une fois son œuvre terminée. Cependant, par le caractère funèbre de sa première partie — le thème schématique est une interprétation rythmique du *Dies iræ*, motif cyclique qui sert d'ossature à tout l'ouvrage, — par le caractère triomphal et apothéotique du finale, on peut conférer à la *Symphonie en ut mineur* le caractère d'un *Requiem* instrumental. L'œuvre dépasse les limites d'une symphonie ordinaire par l'ampleur de son finale et les développements de la première partie. Coupée en deux temps distincts, elle paraît ne pas obéir à la loi des formes de la symphonie, cependant la coupe traditionnelle — quand on analyse l'œuvre de près — est respectée, l'*andante* s'enchaînant au premier *allegro* qui précède le finale.

L'adjonction du timbre de l'orgue a été occasionnée fortuitement par l'existence d'un grand orgue dans la salle de la Philharmonique où l'œuvre fut représentée pour la première fois. Saint-Saëns a employé deux pianos dans le scherzo et le finale, non comme instruments prépondérants, mais pour concourir à la polyphonie générale. Au lieu de se servir des harpes, le musicien a employé de préférence le timbre de deux pianos dont les ressources sont tout autres que celles des harpes. Il a usé du son pianistique plutôt à la manière d'un « celesta ».

L'œuvre débute par une courte introduction en *adagio* de onze mesures, à l'inspiration douloureuse et hésitante. La cadence se fixe en *ut mineur* à l'*allegro moderato*. Le 6/8 expose en un staccato de doubles croches le motif conducteur de la symphonie. Il apparaît ici comme un succédané rythmique du *Dies iræ* de la liturgie sacrée avec ses notes dédoublées en doubles croches et le rappelle par ses premières notes, quoiqu'il en diffère essentiellement par la suite. Tandis que les basses s'en emparent en le faisant passer dans diverses tonalités voisines du ton principal, les bois exposent un autre thème qui était déjà apparu dans le court *adagio* préliminaire. En un second exposé en *ut mineur*, le pre-

mier motif s'impose à l'attention de l'auditeur. Il revient ensuite, soutenu par la masse orchestrale. Une fugue rythmique se dessine, succédané de ce motif ; elle s'enchaîne avec un troisième thème d'allure plus funèbre. Il est repris à l'unisson par la masse des violons qui le fait moduler chromatiquement.

Cependant le motif conducteur sonne à la basse son glas funèbre, et insensiblement il ramène la tonalité première en s'imposant pour la troisième fois. Après cette troisième exposition, nous le voyons apparaître sous une nouvelle formule rythmique qui ramène comme corollaire une autre transformation du troisième thème. Nous assistons au développement de ce motif jusqu'à ce que le compositeur le fixe dans la tonalité de *fa majeur* où il demeurera sous l'aspect tonal de la sous-dominante. La tonalité de *fa majeur* s'étant imposée, le motif conducteur redevient prépondérant dans une nouvelle formule rythmique (deux croches et un soupir). Le second motif retentit à nouveau, tandis que les modulations s'accusent plus diverses qu'au début de l'ouvrage. Elles nous ramènent à la tonalité initiale qui se fait jour après un crescendo de l'orchestre où apparaît une dernière fois, sous sa première forme, le motif conducteur. Nous

assistons à une reprise du début de la symphonie dont l'*ut mineur* décroît progressivement. Le douloureux chromatisme suspend le cours de la symphonie sur le *sol*, dominante de la tonalité de l'œuvre. L'orgue fait son apparition par une tenue *pianissimo* de *la bémol majeur* (dont l'effet est saisissant).

L'*andante* s'enchaîne directement au premier temps. Il est construit sur un thème en *ré bémol*, plainte de religieux apaisement. Par un procédé que Saint-Saëns a souvent employé, l'orgue dissocie en ses éléments rythmiques la cantilène pour la ramener à l'aspect qu'elle présente à son introduction après un court rappel du motif conducteur de la symphonie au *molto tranquillo*. Le chant de la douce phrase en *ré bémol* plane sur l'orchestre, les basses dessinent avec obstination la figure rythmique du 6/8 initial, tandis que l'orgue s'empare du thème de l'*andante* en l'ornant successivement des tonalités de passage de *la bémol majeur* et de *mi majeur*.

La deuxième partie débute sous des couleurs moins sombres. Dans un *allegro marcato* plus vif qu'au premier temps, un nouveau motif s'accuse, thème à l'allure virile et énergique. Le rappel du premier thème en croches précédées de deux

doubles croches accentue la décision du nouveau motif de l'*allegro*. Les colorations tristes du début s'atténuent, le thème sonne en *ré bémol*, puis en des tonalités qui ne se fixent pas, suivi de son satellite : le rappel du thème conducteur. Une sorte de joie épique transfigure la matière musicale. Elle s'accentuera au *presto* qu'on peut considérer comme le scherzo de la symphonie. Un motif joyeux et fantasque nous amène dans le ton lumineux d'*ut majeur*. Le piano égrène les arpèges de ses gammes déliées, le triangle retentit, vivifiant l'animation du rythme. Il s'allège progressivement et au 2/4 apparaît un thème en *fa mineur* d'un entrain sarcastique. En *sol majeur* s'interpose un rappel de l'*allegro marcato*, une seconde fois le scherzo fait retentir son entrain fulgurant. Cependant les traits de piano sont moins rapides, le mouvement se tempère, un nouveau motif se dessine, encore obscur. A l'*allegro moderato* les violoncelles et les contrebasses s'arrêtent pour rappeler le thème conducteur. Les teintes de l'*ut mineur* passent sur la masse orchestrale comme un souvenir effacé, la dominante du ton initial fait retentir dans un *pianissimo* insensible sa note d'attente, et l'orgue entonne dans la tonalité d'*ut majeur* le chant rédempteur de l'*Alleluia*.

La dernière partie commence. Le *maestoso*, dans des alternances de 6/4, de 8/4 et de 3/2, accentue dans une ascension d'apothéose sa progression. Après l'*Alleluia*, le thème conducteur, par une nouvelle transformation, apparaît transfiguré par le rythme et l'accent. A l'*allegro*, une fugue joyeuse établit la diversité de ses formes à peine ébauchées. La péroraison n'est pas loin. Sur un rythme une dernière fois déformé du thème primitif, la fugue s'anime vers une conclusion tonale retardée par l'essor d'un nouveau thème symbolisant les joies consolantes. La fugue se libère de ses modalités traditionnelles. Elle secoue son joug contrapuntique en poursuivant son libre développement. Le thème générateur s'affirme dans une nouvelle formule ramassée (une blanche et un triolet).

Bientôt retentit le motif séraphique du divertissement fugué. La tonalité d'*ut majeur* se fixe décisive, après un trait chromatique des basses, dernier souvenir du premier motif. Les fanfares sonnent la conclusion de l'œuvre dans une déformation de l'*Alleluia* qui prépare la cadence finale. L'orchestre, à son maximum d'intensité sonore, clame le rappel terminal du motif conducteur de la symphonie, revêtu d'un aspect rythmique de joyeux et d'allègre triomphe.

La *Symphonie en ut mineur* est une œuvre d'avant-garde. Après la *Symphonie fantastique* de Berlioz — de qui elle est si éloignée de par le caractère et la tendance artistique, — elle est la première symphonie française occupant une place décisive dans l'histoire de la pensée musicale. Elle a précédé dans ce genre les initiatives faites par M. Vincent d'Indy, qui, dans son livre sur *César Franck*, lui reproche d'être « une gageure contre les lois traditionnelles de la construction tonale », phrase qui fait rêver quand on pense qu'elle a été écrite par un musicien de haut talent dont le moindre des péchés n'est certes pas un excès d'amour pour cette saine tradition qu'il paraît priser si fort... chez ses confrères. Elle est venue avant la noble et ardente *Symphonie en ré mineur* de César Franck qui date de 1889. Elle demeure un des monuments les plus hauts et les plus noblement pensés de l'art musical.

L'automne et les derniers mois de l'année 1886 furent occupés à écrire un opéra-comique sur un livret de Louis Gallet d'après un drame en vers qu'Auguste Vacquerie avait composé dans sa jeunesse : *Proserpine*. La pièce fut représentée à l'Opéra-Comique au mois de mars 1887 avec Hubert, Tasquin, Mlles Salla et Simonnet ; l'ou-

vrage fut peu applaudi. L'œuvre, en effet, est de second plan, sauf le second acte qui est charmant. L'inanité du poème, dénué de tout intérêt, n'a pu inspirer le compositeur.

Saint-Saëns devait prendre une éclatante revanche de cet échec momentané avec *Ascanio*, d'après le drame *Benvenuto Cellini* de Paul Meurice, dont l'Opéra donnait la première représentation le 21 mars 1890 avec Lassalle, Cossira, Bataille, M^mes^ Adini et Bosman. La répétition générale fut assez froide, ainsi que la première, mais le public de la seconde représentation se montra enthousiaste ; la pièce remporta un gros succès d'argent avec 36 représentations consécutives. Saint-Saëns n'assista pas à la première représentation. Chassé de Paris par le froid, il partit sous un faux nom aux îles Canaries à Las Palmas pour jouir, grâce à cet incognito, d'un repos complet. Mais les journaux illustrés de France apportaient aux Canaristes des photographies de l'auteur de *Samson et Dalila* et l'incognito de Saint-Saëns fut facilement percé.

Nous rencontrons dans cette œuvre, qui avec *Samson et Dalila* peut être considérée comme le meilleur ouvrage scénique de Saint-Saëns, un mélange heureux de musique d'opéra-comique et de grand opéra. Le sujet prêtait facilement à

cette dualité. Il fut tiré par Louis Gallet du drame *Benvenuto Cellini* de Paul Meurice qui eut son heure de vogue alors que le grand comédien romantique Mélingue en jouait le principal rôle.

Le premier acte nous introduit dans l'atelier du sculpteur florentin Benvenuto Cellini. Le maître et ses élèves travaillent à des œuvres d'orfèvrerie en attendant que Benvenuto ait mis la dernière main à sa statue de Jupiter. Nous faisons connaissance avec Ascanio, l'élève préféré du maître ; il est aimé secrètement par la favorite de François Ier, Mme d'Étampes. Celle-ci lui a fait remettre un billet anonyme où elle lui donne rendez-vous. L'acte se termine par la visite de François Ier et de la duchesse d'Étampes, venus, l'un pour admirer les œuvres de Cellini, l'autre pour courtiser Ascanio.

Point d'ouverture, un simple dessin rythmique en *fa majeur* commentant l'activité laborieuse de l'atelier de Benvenuto. La sortie des ouvriers s'effectue sur un motif d'allégresse heureuse. Resté seul avec son élève, Benvenuto lui arrache le secret de son amour pour Colombe d'Estourville. La douce mélodie d'Ascanio : « Si haut et si loin dans l'espace » s'oppose à l'arrivée de la maîtresse de Benvenuto, Scozonne, qui reproche

à Cellini de la délaisser. Le discours musical est alerte, primesautier. L'entrée du roi se pare d'une courtoise solennité et la scène où la duchesse considère amoureusement Ascanio est de la meilleure comédie musicale.

Un second tableau nous montre Ascanio venu au rendez-vous que lui a fixé secrètement la duchesse. Il y rencontre Colombe dont il est épris et se figure que c'est la jeune fille qui lui a fait parvenir l'amoureux message. Colombe lui apprend qu'il n'en est rien, Ascanio s'en désole. Cependant Mme d'Étampes a rejoint Ascanio, elle lui dévoile la passion qui la brûle sans lui dire qui elle est. Mais Benvenuto, qui veille, fait irruption. Resté seul avec la favorite, il l'adjure de fuir Ascanio, car il ne veut pas que son élève préféré périsse comme tous ceux qui ont plu à la maîtresse de François Ier. La duchesse, outragée, jure de se venger.

Le chœur qui ouvre ce tableau, chanté par les écoliers : « Quand nous serons devenus goutteux » est charmant de grâce impertinente. Le récit d'Ascanio à Colombe : « Pardonnez-moi, mademoiselle » conserve la même note émue et tendre que la romance du premier tableau. La scène qui vient ensuite est une des mieux venues de la partition. Un pauvre qui demande l'aumône

s'est mépris sur le compte des deux jeunes gens. Il les croit mariés ou fiancés. L'invocation lyrique : « Douce âme d'ange » illustre cette charmante fiction à laquelle se mêlent les deux voix du jeune couple.

Le dialogue de d'Estourville et de d'Orbec est rapidement conduit, de même qu'un duo entre Scozonne et la duchesse. Après l'air chanté par Benvenuto : « Il est deux nobles cœurs que j'aime » le dialogue se dramatise entre Mme d'Étampes et le sculpteur. Mais Benvenuto a aperçu Colombe. C'est l'Hébé que l'artiste a vainement cherchée comme modèle. La fin du tableau s'anime du mouvement de va-et-vient des ouvriers de Benvenuto déménageant le grand Nesle qui va servir d'atelier à Cellini grâce à la générosité du roi.

Ce premier acte, par la variété de ses oppositions, qui passent de la gaîté à l'émotion, aussi bien que du récitatif ou de l'air chanté aux ensembles et aux chœurs, s'anime constamment d'une diversité tantôt joyeuse, tantôt émue.

Au second acte nous sommes dans l'atelier de Benvenuto, transporté dans le grand Nesle appartenant à d'Estourville. Le sculpteur soupire après la venue de Colombe. Scozonne, jalouse de la jeune fille, s'allie avec la duchesse pour se venger de Cellini.

Un second tableau nous conduit au Louvre où Mme d'Étampes a fait appeler Ascanio qui doit lui porter un lis en diamant. Le jeune artiste, qui ne sait pas que la duchesse l'aime, lui avoue innocemment l'amour qu'il a pour Colombe et se fait ainsi une ennemie de la favorite.

La chanson florentine de Scozonne qui ouvre le second acte est une fleur gracieuse aux souples inflexions vocales, se mariant heureusement aux rythmes d'une chanson populaire. Le chœur des apprentis qui la précède et la suit est dans la note joyeusement animée que nous signalions au premier acte. La cantilène d'Ascanio : « A l'ombre des noires tours » prépare à la scène où Benvenuto suit son rêve et modèle sa statue en contemplant l'image de Colombe apparaissant au loin. Si le joli air : « O douce Hébé » est un très expressif morceau d'envolée lyrique, la suite du mouvement vocal : « Brûle-moi, flamme du génie » rappelle les morceaux de bravoure des anciens opéras. Nous lui préférons le duo entre Cellini et Scozonne, rapide, haletant, dramatique. La fin de l'acte, où éclate la colère de Cellini, a une intensité scénique de premier ordre.

Un second tableau nous transporte au Louvre. L'ariette que chante François Ier à la favorite : « Adieu, beauté, ma mie », d'une grâce libertine

savoureuse, précède le grand trio du lis où s'exaspèrent les sentiments opposés de la duchesse, de Colombe et d'Ascanio. L'ensemble allie la pureté d'une forme musicale de premier ordre à une idée directrice — thème conducteur — d'un charme accompli.

Le troisième acte est celui du ballet, une fête à Fontainebleau. Dans *Henry VIII*, Saint-Saëns avait noté des airs de danse appartenant au patrimoine musical des chansons de la vieille Angleterre. Ici le compositeur a recouru à la même façon. Il a puisé dans le fonds musical des vieux airs du XV^e^ siècle de la Renaissance française : il nous fait assister à une fête de Cour, avec tous ses divertissements. Nous reconnaissons la main qui a écrit le charmant *Septuor*.

La vengeance de la duchesse s'apprête au quatrième acte. Avec la complicité de Benvenuto, Ascanio a enlevé Colombe. Ils veulent lui donner pour asile momentané le couvent des Ursulines où elle pourra s'unir au jeune homme. Pour lui faire quitter le grand Nesle secrètement, on l'enferme dans une châsse que Benvenuto doit livrer aux religieuses. M^me^ d'Étampes, informée de ces projets par le traître Pagolo, confie à Scozonne ses dessins criminels. Au lieu de faire

suivre la route du couvent à la châsse, elle lui fera prendre le chemin du Louvre et Colombe périra asphyxiée. L'enlèvement s'accomplit aisément. Scozonne, qui n'a plus rien à attendre de l'amour de Benvenuto, se sacrifie : elle se substitue à Colombe, et tandis que celle-ci sort du grand Nesle sous les habits de la Florentine, la duchesse, épouvantée de voir Colombe vivante, ouvre la châsse et contemple son crime avec horreur.

Cet acte n'est qu'une vaste progression vers un dénouement qui précipite son intérêt à mesure que l'action du drame se déroule. Si la première scène entre la duchesse et Scozonne n'a qu'un intérêt théâtral, il en est autrement de l'air douloureusement résigné de la Florentine : « Hélas ! ah ! ma douleur soutiendra ma colère » auquel fait puissamment contraste la gaîté de Benvenuto qui ne se doute pas du sacrifice de l'Italienne. Cellini apprend l'amour d'Ascanio et de Colombe, Scozonne lui montre le couple enlacé. Ici le quatuor était de rigueur. Saint-Saëns l'a traité avec une passion douloureuse, une résignation désolée très émouvante. Le sculpteur s'est avancé et, s'adressant aux deux jeunes gens, il leur chante : « Enfants, je ne vous en veux pas, ce n'est pas votre faute, hélas ! si vous aimez », incomparable morceau à la grâce mélancolique et attendrie.

La fin de l'acte est d'une musicalité moins émotive. Le cortège funèbre qui emporte la châsse oppose son caractère macabre à la joyeuse allégresse du chœur final : « Au travail ! » où Benvenuto rallie ses ouvriers à la fonte du *Jupiter*.

L'œuvre s'achève sur un dernier tableau très court ; après une brève introduction symphonique où chante la poésie de la mort, la duchesse reste seule avec son crime. Elle tremble devant la châsse qu'elle n'ose ouvrir. Le récitatif : « Trois jours, tout est fini » est traité avec une angoissante sobriété. La pièce se dénoue par un chœur final qui chante la puissance de l'amour vainqueur de la mort.

Des îles Canaries, où Saint-Saëns avait été séjourner après son voyage à Colombo, il rapportait une *Valse canariote* pour piano, et une mélodie dont il écrivit les vers : *Guitare et Mandoline*. Signalons une autre mélodie : *Présage de la Croix*, écrite également en 1890. Les trois années qui suivent, 1891, 1892, 1893, le maître les consacra exclusivement à la composition de musique pour concert.

C'est, en 1891, *Africa*, fantaisie pour piano et orchestre dédiée à M^me^ Roger-Miclos. Cette fantaisie est un concerto bâti sur des thèmes orientaux, ce qui explique son titre. Saint-Saëns

a toujours été épris de ces sonorités orientales. Ses divers voyages en Algérie, aux Indes, aux Canaries avaient acclimaté son oreille à la musique indigène. Il s'est plu, en maintes de ses œuvres (*Rêverie orientale*, *Caprice arabe*, *Suite algérienne*, *Africa*, etc.) à en dire le charme singulier et quelquefois déconcertant pour des Occidentaux. En 1892, Saint-Saëns compose des mélodies, un *Chant saphique* pour violoncelle, *Sarabande et Rigaudon*, pastiche de la musique du XVIII^e^ siècle et une des meilleures œuvres de sa musique de chambre, son *Deuxième trio en mi mineur* pour piano, violon et violoncelle.

Tout est nouveau dans cette œuvre qui rentre néanmoins dans un cadre défini et traditionnel. Saint-Saëns s'est libéré de toute discipline en faisant œuvre de novateur en unissant la tradition à la complexité moderne. Un tel ouvrage échappe à l'analyse. Contentons-nous d'admirer la douloureuse cantilène du premier temps dont le chant s'élève progressivement pour revenir à la simplicité de sa conception première. Le scherzo nous divertira par l'ironie cinglante de son trépidant *allegretto*. L'*adagio* nous émouvra par sa douleur inquiète, en parcourant les méandres des tonalités les plus diverses pour débuter en *si bémol mineur* et finir en *la bémol majeur*.

Saint-Saëns revient l'année suivante à la musique de scène en composant *Antigone* pour les représentations d'une nouvelle version de la tragédie de Sophocle que Paul Meurice et Auguste Vacquerie allaient faire représenter au Théâtre-Français l'année suivante. Cette musique de scène comprend des chœurs, un accompagnement avec harpes, bois et quatuors à cordes du texte déclamé et un émouvant et charmeur *Hymne à Eros* pour baryton solo. Le tout est écrit en modes grecs.

Le 24 mai 1893, Saint-Saëns remportait un succès considérable à l'Opéra-Comique avec une nouvelle œuvre sur un livret d'Augé de Lassus, *Phryné*. Les protagonistes de l'ouvrage étaient Mlle Sibyl Sanderson, Lucien Fugère et Clément.

On a souvent reproché aux deux actes de *Phryné* d'appartenir au genre facile de l'opérette. Ce reproche nous semble puéril. Si l'œuvre est en effet, par maints côtés, un ouvrage de fantaisie qui aborde franchement le comique, elle ne tombe jamais dans la trivialité, le grotesque ou la charge; c'est la peinture fantaisiste et caricaturale d'une Athènes de convention, une œuvrette gaie et divertissante. Il suffit de mentionner les trois principaux personnages pour que la

pièce se devine aisément : Phryné, la belle courtisane ; Nicias, le jeune amant, et Dicéphile, le vieil archonte.

Dicéphile, pour avoir l'amour de Phryné, ne craint pas d'user de son pouvoir d'homme politique influent. Le chœur du début est d'un entrain savoureux. Il est suivi d'un court duo, adroitement filé entre Nicias et Dicéphile. L'air du ténor : « O ma Phryné, c'est trop peu que je t'aime » s'oppose au récit de la courtisane : « Si le front couronné de lierre ». Le finale avec le chœur : « On raconte qu'un archonte » s'enlève avec une drôlerie cavalière, un brio étourdissant.

Au second acte, si le duo des deux amants est écrit dans la tradition un peu trop conventionnelle que nécessite le genre de l'opéra-comique, le beau récit de Phryné : « Un soir j'errais sur le rivage » s'amplifie de toute la magie évocatrice du lyrisme musical.

En 1894, Saint-Saëns écrivit un *Souvenir d'Ismaïlia*, une *Fantaisie pour orgue*, une paraphrase sur la mort de *Thaïs* en hommage à Mme Massenet. Pendant l'hiver de 1896 il composa au Caire son *Cinquième concerto pour piano et orchestre*. Dans ce concerto en *fa majeur*, il s'est systématiquement écarté de l'esthétique de ses autres concertos.

La première partie est d'une sobriété extrême. L'orchestre y est volontairement effacé, discret, tandis que la ligne pianistique se tempère d'accords placides et reposants. C'est la confession d'une âme nullement inquiète qui a chassé loin d'elle les tourments de la vie. L'écriture et la sensibilité des premières pages rappellent la bonhomie de Haydn. Toutefois certains groupes de notes et des intervalles harmoniques ont fait pressentir le caractère oriental de l'ouvrage qui apparaîtra dans l'*andante*. Saint-Saëns y a transcrit, en le rehaussant d'harmonies savoureuses, le beau chant millénaire que psalmodient les bateliers du Nil. L'esprit se tourne vers les pages si prestigieuses de la *Mort de Philae* où Pierre Loti nous évoque le chant du « Châdonf » transcrit par le compositeur.

Le finale s'enlève brusquement en un *molt-allegro*. Dans ce finale Saint-Saëns a voulu noter descriptivement un voyage en mer qui, au dire du compositeur, est, pour lui, une ivresse. Le bruit de l'hélice du bateau est indiqué dans les premières mesures et il y a une petite tempête dans le milieu du morceau.

Après la composition de ce concerto, Saint-Saëns revient à la musique de chambre en écrivant sa *Deuxième sonate pour piano et violon*

(à M. et Mme Carembert) en *mi bémol*. L'œuvre est charmante, un idéalisme aimable y sourit, elle semble écrite et née spontanément, sans effort. Moins formelle que sa sœur aînée, la *Sonate en ré mineur*, elle plaît par des qualités tout autres.

La *Valse mignonne* (dédiée à la princesse Benia Osman) et une *Berceuse pour piano à quatre mains* sont de la même époque, de même que le charmant ballet de *Javotte*, écrit sur un scénario de J.-L. Croze, dont la première représentation eut lieu au grand théâtre de Lyon, le 3 décembre 1896 ; l'œuvre fut reprise à l'Opéra-Comique en 1899. Depuis elle est inscrite au répertoire de l'Opéra. En 1897, Saint-Saëns ne compose qu'une *Marche religieuse*, un *Madrigal* tiré de la *Psyché* de Molière et une transcription sur un opéra de Duvernoy, *Hellé* ; il travaillait alors à un opéra d'un genre nouveau destiné aux arènes de Béziers qu'on allait reconstruire grâce à l'aide pécuniaire et morale de M. Castelbon de Beauxhostes ; cette œuvre fut *Déjanire* (sur un poème de Louis Gallet d'après la fable antique de la légende d'Hercule). L'ouvrage a été remanié pour la scène de l'Opéra en 1912.

Le *Quatuor à cordes*, dédié à Eugène Isaye,

composé en 1899, est la première tentative que Saint-Saëns ait entreprise dans ce genre. Le quatuor à cordes est une des formes les plus hautes de la conception musicale. Ce n'est pas impunément que Saint-Saëns était arrivé jusqu'à l'âge de soixante-cinq ans sans avoir ajouté à sa production cette fleur sévère qui convient à la maturité d'un artiste. Le *Quatuor à cordes* nous apparaît doué des hautes qualités de réflexion, de profondeur et de sérénité dans l'inspiration qui sont inhérentes à ce genre.

Pour l'Exposition de 1900, le gouvernement commanda à Saint-Saëns une cantate, *le Feu céleste*, qui n'est qu'une œuvre de circonstance. Cependant Victorien Sardou et Gheusi venaient de terminer le livret d'une tragédie dramatique, *les Barbares*, dont l'action se passait à Orange et qui était destinée au théâtre antique de cette petite ville. L'œuvre ne put être représentée dans le cadre magnifique du théâtre gallo-romain ; elle vit le jour sur la scène moins prestigieuse de l'Opéra, le 23 octobre 1901. A cet ouvrage il fallait le ciel du Midi, le large espace du théâtre antique ; le succès que l'œuvre remporta à l'Opéra — quoique très estimable — devait se ressentir de cet exil sous nos cieux embrumés.

Le sujet est développé en trois actes et un pro-

logue orchestral. Orange se trouve sur le point d'être prise par les Barbares. Tandis que les hommes combattent, les femmes et les enfants se sont réfugiés près du temple de Vesta, dans le théâtre romain qui n'est pas encore tombé aux mains des ennemis. Le veilleur suit de loin la bataille. Les Barbares sont vainqueurs. Ils pénètrent dans la ville, mais reculent devant le feu sacré que la vestale Floria découvre ; adorateurs du feu, les Barbares respectent la jeune prêtresse et ses compagnes. Marcomir, leur chef, n'a pu se défendre d'admirer la beauté de Floria. Si elle se laisse fléchir et consent à se donner à lui, les Barbares laisseront la ville sauve. Peut-elle être la cause de la mort de ses frères? Subjuguée par la grandeur d'âme de Marcomir qui ne veut obtenir que d'elle son amour, elle se donne librement au vainqueur. Les Barbares ont respecté la ville qui est en fête. Le consul romain Euryale est mort pendant la bataille, sa femme Livie a juré de le venger. Elle cherche le meurtrier. Par un subterfuge adroit, elle découvre que c'est Marcomir. Elle le poignarde au moment où ses troupes allaient quitter Orange avec Floria qui s'était résignée à suivre Marcomir.

Pendant l'hiver de 1901, Saint-Saëns composa une nouvelle œuvre pour le théâtre de Béziers,

Parysatis, en collaboration avec Mme Dieulafoy; de la musique de scène pour *Andromaque* sur la demande de Mme Sarah Bernhardt, dont l'ouverture, noblement classique, est à retenir; une *Marche de couronnement* pour le sacre d'Édouard VII et un *Second concerto en ré mineur* pour violoncelle, dédié à M. Hollmann. C'est une œuvre extrêmement volontaire. Son style est tendu en une concision d'une sobriété absolue. L'œuvre est remarquable par ce caractère de retenue, par le « ramassé » de ses développements, la richesse de ses idées musicales. C'est une œuvre singulièrement indépendante.

Saint-Saëns, sur la demande de M. Raoul Gunsbourg, devait donner l'année suivante une nouvelle œuvre au théâtre de Monte-Carlo, *Hélène*, drame lyrique en un acte, dont la musique et les paroles sont de Saint-Saëns. C'est, avec *la Princesse Jaune*, le seul ouvrage en un acte que l'auteur de *Samson* ait composé. Mis en goût par le succès que ce petit ouvrage remporta, le théâtre de Monte-Carlo lui commanda une autre pièce lyrique, *l'Ancêtre*, dont la composition remonte à 1905 et la première en février 1906. La scène se passe en Corse; le sujet, qui nous conte l'histoire d'une vendetta, — le livret est d'Augé de Lassus, — est assez banal. La composition de

l'œuvre devait s'en ressentir. Mentionnons certaines pages de la partition au mérite très réel, comme le charmant récit des abeilles du premier acte et les farouches imprécations de Nunciata : « C'est à moi de parler, à moi, qui suis l'aïeule. »

La *Deuxième sonate en fa majeur* pour violoncelle et piano est contemporaine de *l'Ancêtre* (dédiée à Jules Griset). Saint-Saëns s'est écarté systématiquement du romantisme dramatique de la *Première sonate en ut mineur* pour piano et violoncelle, et cette seconde tentative dans ce genre nous apparaît en complète opposition avec la première. L'ordonnance des parties est plus strictement assujettie aux exigences de la musique de chambre, la forme est plus sévère, l'extériorité moins apparente.

La sonate débute par un *maestoso largamente* au 4/4 solennel que tempère la nonchalance aimable d'un contre-sujet en *fa majeur*. Le second temps est un *scherzo* avec variations. Saint-Saëns a usé ici d'un procédé très nouveau et inusité jusqu'alors dans la musique de chambre. L'idée s'expose en *ré mineur* ou dans une phrase cursive à la tonalité flottante et au rythme à dessein peu défini, ce qui va permettre au compositeur de dissocier son motif conducteur en des éléments rythmiques en huit variations (dont

une fuguée). Rarement Saint-Saëns a poussé aussi loin sa science créatrice de rythme.

Citons aussi en cette même année une *Ode d'Horace* (chœurs *a capella*). De 1907 est une *Fantaisie pour violon et harpe* (dédiée à Mlles Hassler) et la composition de *la Foi,* musique de scène pour le drame de Brieux qui fut représenté à l'Odéon l'année suivante. Mentionnons en 1912 le *Chœur des aviateurs,* en septembre 1913 la première audition à Gloucester, en Angleterre, de *la Terre Promise,* oratorio biblique sur des paroles anglaises de M. Herman Klein, et *Hail California*, composition de circonstance écrite pour l'Exposition de San-Francisco.

Ainsi s'achève jusqu'en 1914 cette longue série d'œuvres écrites au cours de près de soixante-quinze années. La robuste et verte vieillesse du maître fait heureusement prévoir que cette liste n'est pas complète. Bien souvent la vie des grands artistes n'est que l'histoire de leur œuvre. Ainsi Saint-Saëns, dans une existence exclusivement consacrée à l'amour et au culte de son art, s'est volontairement sacrifié au service de la musique. A lui plus qu'à tout autre on peut décerner cette fière devise : *Nulla dies sine linea.*

LA PERSONNALITÉ ARTISTIQUE

Comme tous les grands artistes, Saint-Saëns a connu non seulement les vicissitudes du succès, mais l'hostilité de la critique qui, dans le cours de sa longue carrière d'auteur, sauf peut-être dans ces dernières années, lui a toujours montré une sévérité intransigeante. Tout d'abord, elle lui a reproché — avec quelle acrimonie ! — de n'être qu'un virtuose du piano.

Comment, en effet, un pianiste pourrait-il écrire de la musique? Elle n'oubliait qu'une chose, c'est que Bach avait été le meilleur organiste de son époque, que Mozart et Beethoven avaient connu leur premier succès comme clavecinistes. Le reproche devenant grossier, les juges ès sciences musicales changèrent leur fusil d'épaule et déclarèrent que la musique de Saint-Saëns était de la musique *savante* et par là incompréhensible au vulgaire. Mais le wagnérisme était

devenu à la mode et, à sa suite, le franckisme. Les détracteurs de Saint-Saëns firent de nouveau volte-face, et, cette fois, enfourchèrent un autre cheval de bataille. La musique de l'auteur de *Samson* n'était plus de la musique *savante*, de l'algèbre indéchiffrable, un logogriphe obscur, elle devenait tout à coup de la *musiquette* trop facile. A Saint-Saëns, à qui on avait reproché de ne pas écrire de mélodie, on jetait à la face le crime impardonnable de composer des phrases trop *chantantes*. Au reproche d'obscurité on substituait celui de facilité.

Les critiques ne lui pardonnaient pas, surtout, de ne pas entrer dans une classification toute faite qui les aurait dispensés d'en dire plus long sur son compte, de ne pas faire partie d'aucune coterie, de n'être inféodé dans aucune chapelle. Bach était le seul maître de l'oratorio ; Beethoven, des symphonies ; Wagner, des drames lyriques ; Massenet, des comédies musicales. Saint-Saëns, ayant exploré tous les territoires musicaux, devait, nécessairement, embarrasser les pontifes de la critique.

Ceux-ci oubliaient d'ailleurs que Bach avait écrit toute une littérature de musique de chambre et pour orgue ; que Mozart avait écrit le *Requiem*, des symphonies, des opéras ; que

Beethoven avait composé la *Messe en ré* et *Fidelio*, et que Berlioz n'était pas seulement le maître de la *Symphonie fantastique*, mais celui de *l'Enfance du Christ* et des *Troyens*.

Notre époque, où la spécialisation dans toutes les directions de l'activité de l'esprit est devenue de rigueur, devait s'étonner de voir un musicien ne pas se cantonner dans un genre précis et aborder franchement tous les domaines de son art.

Saint-Saëns n'était pas de ceux qui s'attribuent un petit coin de jardin pour y défricher toujours le même lopin de terre, en faisant refleurir chaque année les mêmes fleurs. Sa curiosité d'esprit et surtout son génie créateur devaient lui interdire de tourner toujours dans le même cercle d'idées. Il était fait pour les grands espaces, où le vent, qui souffle librement, vivifie toutes les semences.

Saint-Saëns peut passer justement pour le dernier de nos compositeurs qui ait abordé toutes les branches de l'activité musicale. Cette universalité de sa pensée créatrice s'explique surtout par sa curiosité et son indépendance d'esprit. Peu de musiciens ont pratiqué plus que lui ces deux vertus si rares aujourd'hui, et indispensables à tout artiste : le respect de toute

forme d'art et le dédain du qu'en-dira-t-on. « Il n'a aucun système, il n'est d'aucun parti, disait déjà de lui excellemment Ch. Gounod. » Saint-Saëns a toujours obéi à ces deux principes qu'il a énoncés dans *Harmonie et Mélodie* : se garder de toute exagération, conserver l'intégrité de sa santé intellectuelle.

C'est pour obéir à ce désir d'ordre et de liberté d'esprit que l'auteur d'*Ascanio* s'est plu à aborder tous les sujets et à écrire dans tous les styles. Son ami Gounod, qui le connaissait, avouait qu'il écrivait à volonté « une œuvre à la Rossini, à la Verdi, à la Schumann, à la Wagner ». Ce qu'il ne dit pas et ce qu'il faut ajouter, c'est que Saint-Saëns écrit des œuvres d'art sans souci de pastiche, selon l'esthétique la plus diverse, en style grec, en style du XVI^e^, du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle, et qu'il a abordé toutes les formes de la musique : messes, opéras, opéras-comiques, cantates, symphonies, poèmes symphoniques, mélodies vocales, musique pour orchestre, pour orgue, pour piano, pour instrument solo, musique de chambre, etc. Son esprit amusé s'est complu dans des œuvres qui vont de la gravité la plus sereine à la bonhomie la plus burlesque. D'aucuns ont reproché à Saint-Saëns d'avoir écrit le *Carnaval des animaux*

ou *Phryné* après la *Symphonie en ut mineur*. C'était là méconnaître un des traits essentiels de sa figure artistique. Ce caractère d'humour fantasque se retrouve bien dans son œuvre. Les scherzos trépidants de ses concertos (1), ou ceux de sa musique de chambre, d'une écriture si incisive, rappellent par leur nervosité les sautes d'humeur si fréquentes du compositeur. Cette fébrilité capricieuse se remarque également dans quelques-uns de ses finales (2), voire même dans certaines parties de ses œuvres dramatiques, comme dans les chœurs de la fête de la Saint-Jean d'*Étienne Marcel* ou dans la chanson des écoliers d'*Ascanio*.

Cette liberté dans l'opinion, ce désir d'indépendance, ne l'a pourtant jamais amené à commettre des ouvrages inférieurs. Certes, il est quelques œuvres de Saint-Saëns qui n'ont d'autre intérêt pour nous que d'avoir été composées par lui, mais nous ne trouverons jamais dans ces productions, auxquelles il ne faut pas attacher une importance excessive, aucune trivialité ou bassesse d'écriture, aucun abandon de sa dignité d'artiste.

(1) Principalement celui du *Quatrième concerto en ut mineur pour piano.*

(2) Voyez également le finale du *Troisième concerto pour piano.*

Cette curiosité d'esprit devait l'amener à chercher si, dans l'harmonie actuelle, il ne pouvait y avoir place pour de nouvelles notations tonales ou pour des agrégations d'accords encore non formulés. Saint-Saëns devait un des premiers employer la gamme par tons entiers, qui, depuis, a fait fureur avec l'école debussyste, et les combinaisons d'accords résultants de cette nouvelle fixation tonale. Mais en s'aventurant dans ces contrées ignorées, Saint-Saëns s'est vite aperçu du piège qui se dissimulait sous ces accords auxquels notre oreille n'était pas encore habituée, et, loin d'ériger ses trouvailles en système, comme l'ont fait tant de musiciens venus après lui, il ne s'en est servi qu'à bon escient, et toujours quand la situation l'indiquait. Pas plus qu'il n'a encanaillé sa muse en l'aventurant dans des œuvrettes légères et sans prétention, il ne s'est fourvoyé dans l'impasse de l'*atonalité*.

Ce qui l'a retenu sur les bords du précipice, où se sont jetés depuis tant d'esprits qui se sont dévoyés par la suite, en cédant à l'attrait du mirage, c'est qu'il possède au plus haut degré ce don merveilleux qui ne s'acquiert pas, le goût, cette qualité si française et qui, par suite de l'invasion de multiples influences

étrangères, n'est plus aujourd'hui monnaie courante chez les artistes.

Saint-Saëns, obéissant à cette sûreté d'esprit qui le préservait d'un faux pas, devait plus que tout autre musicien priser la clarté et l'ordre logique dans le travail de composition. Encore élève, nous le voyons aborder d'abord la technique pianistique, puis les études plus complexes de composition : le solfège, l'harmonie et, pour finir, le contrepoint et l'étude de la fugue, avec cet esprit lucide et avisé qu'il devait toujours conserver, même plus tard, en plein épanouissement de son imagination créatrice.

Cette netteté dans la tournure d'esprit, ce souci constant de n'aborder une difficulté qu'après avoir résolu celle qui précédait, se reconnaît bien dans son écriture musicale. Rien n'est laissé au hasard, soit dans son orchestration, soit dans son travail de composition pianistique ; tout est en place, et à la place qui convient. C'est ce soin méticuleux qui l'a fait souvent accuser de sécheresse. Certes, l'opinion est quelquefois fondée, mais, neuf fois sur dix, la hauteur de l'inspiration et la qualité musicale de sa phrase l'empêchent de tomber dans le défaut d'aridité ou de froideur.

Cette tournure d'esprit que nous admirona

chez Saint-Saëns, c'est en somme l'*esprit scientifique*. Et ce n'est pas un des côtés les moins curieux de sa personnalité artistique, que ce désir qu'il a toujours manifesté de s'intéresser aux problèmes de physique, d'astronomie et d'entomologie et même de linguistique (voir à ce sujet, dans son *École buissonnière*, l'étude sur la prononciation du latin dans les églises).

Si on a pu dire de Saint-Saëns que c'était un savant qui avait mal tourné, il ne faut pas voir là une simple boutade. Nous savons quelle soif, tout jeune encore, le petit Camille avait de s'instruire.

Saint-Saëns, dans sa vieillesse, a toujours regretté de n'avoir jamais poussé plus avant ses études mathématiques qui lui auraient permis de déchiffrer facilement les problèmes d'astronomie, science pour laquelle il a toujours montré une prédilection marquée, et d'aborder les études encore incomplètes de l'acoustique et de la théorie des sons. Dans le cours de sa carrière, Saint-Saëns ne s'est jamais départi de cette curiosité scientifique qui le poussait à pénétrer les sujets les plus divers. Tout jeune, et avec, en poche, cinq billets de cent francs, que lui avait donnés l'édition Girod de ses six duos pour harmonium et piano, il s'achète vivement une

lunette astronomique chez Secrétan — l'objet de ses rêves — pour regarder tout à son aise la fameuse comète de Donati de 1857. Bien des années après, il faisait le voyage de Colombo pour contempler dans tout son éclat la Croix du Sud, et il y a quelques années, nous le voyions partir précipitamment, entre deux concerts, pour Burgos, où l'on pouvait admirer l'éclipse totale du soleil, le 30 août 1905.

En 1886, passant dans le domaine de l'érudition, il publie un travail très documenté sur les *Décors de théâtre dans l'antiquité romaine* où sont étudiées les architectures peintes de Pompéi et, en 1894, il donnait un livre appelé à faire sensation, *Problèmes et mystères*, où sont abordées les questions de métaphysique et de morale avec une hauteur de vue remarquable pour un artiste peu au courant des faits de la philosophie contemporaine. Ces *Problèmes et mystères*, Saint-Saëns n'a pas la prétention de les résoudre définitivement ; il se contente d'en donner une judicieuse explication. De même, il fera, en 1903, une conférence à la Société astronomique de France sur certains phénomènes de mirage qu'il a pu observer lors d'un séjour dans l'isthme de Suez.

Cet esprit si soucieux de s'instruire, et surtout

de donner une explication plausible des faits dont il a été témoin et des événements auxquels il a été mêlé, devait être amené à s'intéresser plus précisément à la littérature musicale. C'est dans une revue fondée par Émile Blémont : *la Renaissance artistique et littéraire*, que Saint-Saëns fit ses premières armes comme écrivain, le 26 octobre 1872, en signant Phoemius un premier article sur l'*Héloïse et Abélard* de Litolf. Mais la revue fut éphémère. Saint-Saëns trouva asile au *Bon sens*, journal que venait de fonder Destroyat et qui allait bientôt se fondre avec l'*Estafette* de Villemessant. Notre compositeur y écrivit jusqu'en 1876, défendant la jeune école française. Il réunissait ses articles et autres publiés dans le *Voltaire* en 1878, en un volume paru chez Calman Lévy, *Harmonie et Mélodie*, édité en 1880.

Onze ans après, Saint-Saëns se révélait poète en publiant un volume de vers : *Rimes familières*, éclos en des temps de doux *farniente* sous le ciel clément de Las Palmas.

Certes, il serait puéril de vouloir faire de Saint-Saëns un grand poète. Toutefois on ne saurait passer sous silence cette alliance de la poésie avec la musique qui s'est rencontrée plus d'une fois chez l'auteur de *Samson*.

C'est mieux qu'un passe-temps d'artiste

désœuvré, c'est souvent la confession d'une âme inquiète et sensible, écrite dans un français d'une pureté classique. On connaît les différentes mélodies où Saint-Saëns fut à la fois le poète et le compositeur. On sait que la seconde version de *Déjanire* fut signée Louis Gallet et C. Saint-Saëns. Mais ce que l'on connaît moins, c'est que la plupart des opéras que nous avons passés en revue, qu'ils soient signés Lemaire, Detroyat, Louis Gallet, Sardou, Gheusi ou Augé de Lassus, furent, pour les besoins de la prosodie, revus et sérieusement corrigés par le musicien.

Son activité littéraire ne s'est pas manifestée seulement en articles d'actualités musicales, comme dans *Harmonie et Mélodie*, puis *Portraits et Souvenirs* (1899), et enfin, tout dernièrement, dans cette *École buissonnière*, recueil d'articles parus dans l'*Écho de Paris* à la demande de M. H. Simond. Saint-Saëns s'est encore révélé vaudevilliste et auteur dramatique. C'est sous cette forme très spéciale, qui tient le milieu entre le vaudeville à la façon d'un Eugène Labiche et la comédie funambulesque telle que l'avait comprise Théodore de Banville, que furent écrits : *la Crampe des écrivains* (1892) et *Botriocéphale* (1891). Si *la Crampe des écrivains* n'est qu'une bouffonnerie drôlatique éclose dans le cerveau de Saint-Saëns

dans une heure de gaîté, *Botriocéphale*, parodie antique, en vers, est d'un agrément plus vif. Deux personnages, un faune et une furie, font les frais du sujet, et la pièce se dénoue par un baiser qui n'est pas sans rappeler la comédie en vers de Th. de Banville, *le Baiser*, que Saint-Saëns ignorait totalement quand il écrivit sa piécette. La verve primesautière et charmante de l'auteur des *Odes funambulesques* avait revécu un instant chez celui d'*Ascanio*. *Le Roi Apépi*, comédie en quatre actes d'après une nouvelle de Cherbuliez, est un ouvrage plus sérieux que Saint-Saëns s'est plu à écrire entre deux compositions musicales.

Cette diversité intellectuelle, cette intelligence compréhensive étonnent maintenant comme une nouveauté. C'est pourtant le grand esprit classique français — celui des encyclopédistes du XVIII^e^ siècle — qui revit aujourd'hui dans la personne de Saint-Saëns. C'est l'héritier direct de ces belles intelligences du passé, dont la Renaissance nous a donné un précieux modèle avec Léonard de Vinci, à la fois peintre, poète et ingénieur.

Cette promptitude à s'assimiler toutes les connaissances qui lui manquaient dans ce domaine scientifique où il était étranger, a fortement influencé sa nature musicale. Curieux de

tout connaître et de tout apprendre, Saint-Saëns enrichissait son extraordinaire mémoire de toute la littérature musicale ancienne et moderne. A Richard Wagner stupéfait, ne jouait-il pas *par cœur* des passages entiers de la *Tétralogie* ou de *Tristan*? Cette étonnante assimilation pouvait lui ôter toute personnalité ou le faire tomber dans le pédantisme. Mais, comme disait de lui Gounod : « Saint-Saëns n'est pas un pédant, il est resté bien trop enfant et est devenu bien trop savant pour cela ». Aussi, à part les pastiches évidents de musique ancienne ou moderne dont il a usé, il est fort difficile de comparer sa musicalité à celle de tout autre compositeur.

Il me semble pourtant que deux influences ont prédominé sur lui : celle de Mendelssohn, en le rattachant aux tendances traditionnelles de la musique allemande du XVIII^e siècle, et celle de Liszt pour tout ce qu'elle suscitait en lui de renouveau et de vivifiante audace. Mais des leçons du passé, il n'a conservé que les modèles indispensables à assurer en toute indépendance d'esprit la stabilité de son style. Il s'en est souvenu dans ses œuvres, simplement pour s'en servir comme de l'armature indispensable à la cohésion de toute œuvre d'art.

Jamais l'adage « Montre-moi ton œuvre, je te

dirai qui tu es » n'a été plus vrai que pour Camille Saint-Saëns.

M. Romain Rolland (1) a tracé de lui ce portrait savoureux et véridique : « Le trait le plus individuel de sa physionomie me paraît être une langueur mélancolique qui a sa source dans un sentiment assez amer du néant (voyez, dans *Rimes familières*, les thèmes *Mors, modestie*) avec des accès de lassitude un peu maladive, auxquels succèdent des accès d'humour fantasque, de gaîté nerveuse, de goût capricieux pour la parodie, le burlesque, le bouffon. Et c'est aussi une humeur inquiète et trépidante qui le fait fuir à travers le monde, écrivant des rapsodies bretonnes et auvergnates, des chants persans, des suites algériennes, des barcarolles portugaises, des caprices danois, russes ou arabes, des souvenirs d'Italie, des fantaisies africaines, des concertos égyptiens, et qui lui fait de même parcourir les siècles avec des tragédies grecques, des airs de danse du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle, des préludes et des fugues du XVIII^e^, toutes ces musiques exotiques et archaïques, reflet des époques et des contrées où sa pensée vagabonde, mais où l'on reconnaît toujours sa figure spirituelle et

(1) *Les Musiciens d'aujourd'hui.* Librairie Hachette.

mobile de Français en voyage, qui va à sa fantaisie, peu soucieux de pénétrer le sens des peuples qu'il traverse — à la façon de Montaigne en Italie qui compare Vérone à Poitiers et Padoue à Bordeaux, et, quand il est à Florence, fait bien moins attention au Michel-Ange qu'à un mouton de fort étrange forme et à un animal de la grandeur d'un fort grand mâtin et de la forme d'un chat, tout martelé de blanc et noir, qu'il nomme un tigre ».

La physionomie de Saint-Saëns est trop connue — presque populaire maintenant — pour que nous essayions d'en donner un portrait, même approximatif. On connaît sa silhouette ramassée, sa corpulence nerveuse. Au pupitre, Saint-Saëns conduit froidement, avec application, sans se départir d'une correction soutenue.

Citons ces quelques lignes de M. R. Thorel sur Saint-Saëns intime : « Saint-Saëns est la franchise même, ce qui lui vaut quelques ennemis, mais le plus souvent de solides et invariables amis. Il déteste les importuns ; quant aux indiscrets, ils savent ce qu'il leur en coûte de venir le déranger, mais si le maître s'emporte de temps en temps, croyez qu'il n'a de rancune pour personne. Se tenant toujours sur la réserve quand il ne connaît pas les gens, très froid souvent avec

quelques-uns, Saint-Saëns ne se livre réellement qu'à ceux dont il sait l'amitié parfaitement désintéressée; alors, pour ces rares privilégiés, le masque du compositeur tombe soudain et le brave et excellent homme apparaît comme l'ami le meilleur, le plus sûr, le plus dévoué... Le fils d'Alexandre Dumas disait de son père qu'il était resté « grand enfant »; on pourrait en dire autant de Camille Saint-Saëns... Le maître s'amuse d'un rien, d'un bibelot auquel il attache une importance considérable. Il va spécialement à Naples, par exemple, pour voir au musée de cette ville la petite statuette d'un Apollon tenant une lyre, objet d'art, paraît-il, unique au monde. La distance ne l'effraye pas et ses voyages sont célèbres... Saint-Saëns est l'éternel voyageur qui aime le soleil pardessus tout et va le chercher sous les ciels les plus éloignés, parmi les végétations les plus luxuriantes... (1) »

Cette « bougeotte », comme disait Jules Claretie, pour retrouver son ami le Soleil indispensable à sa santé, qui fait fuir Saint-Saëns du nord au sud et parcourir toutes les formes de la musique, nous a valu une œuvre très diverse. Le temps se chargera de faire le

(1) Extrait de *Musica*, juin 1907.

classement nécessaire ; mais il apparaît déjà qu'il est peu d'ouvrages qui devront s'effacer parce qu'indignes de la plume de l'auteur de *Samson et Dalila.*

La perfection de son style, l'agrément de ses idées musicales, la pureté de ses phrases mélodiques, assureront toujours, même à ses productions les plus modestes, une place de choix, car elles portent l'empreinte de la main d'un maître.

Et s'il nous était dévolu la tâche délicate de choisir parmi les plus belles perles de ce collier fastueux qu'est l'œuvre de Saint-Saëns, peut-être choisirions-nous — en glanant dans toutes les formes musicales autour desquelles s'est cristallisée sa pensée créatrice — la *Sonate en ut mineur pour piano et violoncelle,* le *Trio en mi mineur, le Déluge,* les *Deuxième* et *Quatrième concertos pour piano et orchestre,* la *Symphonie avec orgue, Phaéton, la Jeunesse d'Hercule, Samson et Dalila, Ascanio.*

Au soir de sa vie, Camille Saint-Saëns peut avec fierté revivre les heures de sa belle existence probe et sincère consacrée au seul culte de la Beauté et de la Musique. Toutes ces heures ont sonné pour lui, tantôt en carillon de fête, tantôt en glas de tristesse. Mais elles l'ont toujours trouvé debout, prêt à reprendre la tâche qui lui

était assignée de par la puissance de son beau génie. Ce robuste artisan du Beau a déjà trouvé la récompense de son labeur, puisqu'il a la gloire très rare d'être devenu classique de son vivant. Il a, dès à présent, sa place marquée dans l'empyrée musical, près de ses frères aînés J.-S. Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Richard Wagner...

Il est, avec Rameau et Berlioz, notre meilleur titre de gloire.

LISTE, PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE, DES ŒUVRES ÉDITÉES DE CAMILLE SAINT-SAENS (1)

1851. *Rêverie,* poésie de V. Hugo. A Mme Gaveau-Sabatier. Éditée en 1862.

1852. *Trois morceaux* pour harmonium. *Opus* 1. Édités en 1858. Fromont, édit.

Le Pas d'armes du roi Jean, ballade de V. Hugo. Dédiée à M. Bussine aîné. Éditée en 1855.

1853. *Première symphonie* (en *mi bémol*). A M. Seghers. Éditée en 1855. *Op.* 2.

1854. *La Feuille du peuplier,* mélodie, poème de M. A. Tastu. Éditée en 1854.

1855. *Six bagatelles* pour piano, dédiées à M. Libon. Éditées en 1856. *Op.* 3.

Ducitino pour piano à quatre mains. A Mme Clara Astier et Mlle Amélie Hoffmann. Édité en 1861. Hamelle, édit.

L'Attente, mélodie, poème de V. Hugo. A Mlle Marie Reiset. Éditée en 1856.

La Cloche, mélodie, poème de V. Hugo. A Pauline Viardot. Éditée en 1856.

(1) Les œuvres dont le nom d'éditeur n'est pas indiqué ont été éditées par la maison Durand, éditeur principal des œuvres de Camille Saint-Saëns.

Le Lever de la lune, poésie imitée d'Ossian. A Marie Reiset. Éditée en 1856.

Quintette en *la mineur* (pour piano, deux violons, alto, violoncelle). A Mme Masson, née Gayard. Édité en 1865. Hamelle.

La Madonna col Bambino, cantique sur une poésie italienne de Santo-Alfonso di Liguri. Édité en 1858.

Pastorale, mélodie, poésie de Destouches. A Mlle Marie Reiset. Éditée en 1856.

Plainte, mélodie, poésie de Mme A. Tastu. A Mlle Marie Reiset. Éditée en 1856.

Le Sommeil des fleurs, mélodie, poésie de G. de Penmarch. A Mlle Marie Reiset. Éditée en 1856.

Viens, duettino pour soprano et baryton, poésie de V. Hugo. A Mlle Marie Reiset. Édité en 1856.

Hymne de la fête de Pâques, transcription pour piano d'après *la Damnation de Faust*, de H. Berlioz. Éditée en 1855. Costallat, édit. à Paris.

1856. *Messe* à quatre voix, soli et chœurs. A l'abbé Gabriel, curé de Saint-Merry. Éditée en 1857. *Op.* 4.

Tantum ergo, chœur pour deux soprani, deux altos, deux ténors, deux basses. A M. Trévaux. Édité en 1858. *Op.* 5.

Fantaisie pour orgue. Éditée en 1857.

1857. *Tarentelle pour flûte, clarinette, orchestre ou piano.* A MM. Dorus et Leroy, de l'Académie impériale de musique. Éditée en 1857. *Op.* 6.

La Mort d'Ophélie, mélodie, poésie de Legouvé. A Mme Marie Desvallières. Éditée en 1858.

Le Soir descend sur la colline, barcarolle à deux voix (contralto et ténor). A Mme Viardot et M. Gardoni. Éditée en 1858.

Urbs roma, symphonie pour orchestre, couronnée au concours de Sainte-Cécile de Bordeaux et jouée à Bordeaux le 15 février 1857. *Inédit.*

1858. *Six duos pour harmonium et piano.* A M. Lefébure-Vely. Édités en 1858. *Op.* 8.

Oratorio de Noël pour soprano, mezzo-soprano-contralto, ténor, baryton, avec accompagnement du quintette à cordes, harpe et orgue. A la vicomtesse de Grandval. Édité en 1863. *Op.* 12.

Premier concerto en *ré majeur,* pour piano et orchestre. A Mme Jaëll. Édité en 1875. *Op.* 17.

O Salutaris (en *si bémol*), trio pour soprano, contralto et baryton. A M. Numa Auguez. Édité en 1860.

Veni Creator (en *ut*), chœur pour deux ténors et deux basses. A l'abbé Liszt. Édité en 1866.

Deuxième concerto en *ut majeur* pour violon. Composé en 1858. Édité en 1879. *Op.* 58.

Scherzo du *Songe d'une nuit d'été*, transcription pour piano d'après Mendelssohn. Édité en 1858.

1859. *Bénédiction nuptiale*, pour orgue. A la marquise de Mornay. Éditée en 1860. *Op.* 9.

Premier concerto en *la majeur* pour violon et orchestre. Dédié à Sarasate. Édité en 1868. *Op.* 20.

Seconde symphonie (en *la mineur*) pour orchestre. Dédiée à Pasdeloup. Éditée en 1878. *Op.* 55.

Ave Maria (*si bémol*) pour soprano. A Mme J. Barbier. Édité en 1866 (composé vers 1859 ?).

1860. *Scène* d'*Horace* de Corneille, pour soprano et baryton. Éditée en 1861. *Op.* 10.

Alla riva del Tebro, madrigal sur paroles italiennes. A M. Delle Sedie. Édité en 1870.

L'Etoile du matin, mélodie, paroles de Catulle Mendès. Dédiée à Mlle Marguerite Jourdain. Éditée en 1869.

Extase, mélodie, poésie de V. Hugo. A Mme Marie Delessert. Éditée en 1864.

Ave Maria, pour deux soprani. Édité en 1865.

Ave Verum (*si bémol*), chœur pour soprano, alto, ténor et basse. A M. Dietsch. Édité en 1865.

O Salutaris (*la bémol*), pour mezzo-soprano. A Mme Joseph Vincent. Édité en 1865.

Sub tuum (à deux voix égales). A Romain Businne. Composé en 1860 (?). Édité en 1863.

Tantum ergo, pour soprano-mezzo, alto, orchestre à l'unisson. A M. J. Lecocq. Édité en 1866.

Quatre cantiques pour le mois de Marie (1860?) : *Heureux qui du cœur de Marie.* Édité en 1863. — *O saint Autel*, pour trois voix égales. Édité en 1865. — *Pour vous bénir, Seigneur*, mezzo et chœur. A l'abbé Gainet. Édité en 1866. — *Reine des cieux*, mezzo ou chœur. Édité en 1866.

1861. *Trois transcriptions* de J.-S. Bach pour piano.

Guitare, poésie de V. Hugo, mélodie. A Aug. Holmès. Éditée en 1870.

1862. *Suite* pour violoncelle et piano. A M. Poëncet. Éditée en 1866. Chez Hamelle. *Op.* 16.

Première mazurka (*sol mineur*) pour piano. A la princesse Metternich-Winneburg. Éditée en 1868. *Op.* 21.

Soirée en mer, mélodie, poésie de V. Hugo. A Mme Fanny Bouchet. Éditée en 1864.

Transcription de la Kermesse de *Faust*, de Gounod, pour piano. A M. Anatole Martel. Éditée en 1862.

Transcription de la Valse de *Faust*, de Gounod. Hommage à Liszt. Éditée en 1862. Chez Choudens.

1863. *Suite pour orchestre. Prélude, Sarabande, Romance* et *Finale*. Éditée en 1877. *Op.* 49.

Canzonetta toscana. A Mlle Henriette d'Argis de Guillerville. Éditée en 1870.

Premier trio (en *fa majeur*) pour piano, violon et violoncelle. A M. Lamarche. Hamelle, édit., 1867.

Introduction et *Rondo capricioso* pour violon. A Sarasate. Édités en 1870. *Op.* 28.

Ave Verum (à deux voix). Édité en 1865.

1864. *Le Matin*, mélodie, paroles de V. Hugo. A Mlle Pauline Forgues. Éditée en 1866.

1865. *Cœli Enarrant* (psaume XVIIIe), soli, chœurs et orchestre. A Mme la baronne de Caters. Édité en 1875. *Op.* 42.

Elévation ou Communion, morceau pour harmonium. A M. Chauvet. Édité en 1865. *Op.* 13.

Clair de lune, mélodie, poésie de Catulle Mendès. A Marie Barbier (vers 1865?). Éditée en 1866.

L'Enlèvement, mélodie, poésie de V. Hugo. Dédiée à Mme Miolan Carvalho. Éditée en 1866.

Ave Maria (en *la*). A Mme la vicomtesse de Grandval. Édité en 1865.

Inviolata, pour contralto. A Pauline Viardot. Édité en 1867.

1866. *Sérénade* pour piano, orgue, violon, alto et violoncelle. A S. A. I. la princesse Mathilde. Éditée en 1868. Chez Choudens. *Op.* 15.

Trois rapsodies sur des cantiques bretons. A G. Fauré. Éditées en 1866. *Op.* 7.

1867. *Les Noces de Prométhée*, cantate pour soli, chœurs et orchestre, paroles de Romain Cornut. A M. Ph. Maleden. Édité chez Hamelle, 1867. *Op.* 19.

Sérénade d'hiver, chœur de quatre voix d'hommes (*a capella*), poésie de Henri Cazalis. A Aug. Wolff. Édité en 1868.

Caprice pour piano sur des airs de ballet de l'*Alceste*, de Glück. A M. J. Truffot. Édité en 1868.

1868. *Deuxième concerto* (*sol mineur*) pour piano. A M^me^ la marquise A. de Villers. Édité en 1868. *Op.* 22.

Romance pour piano, orgue et violon. A M. Gustave Doré. Éditée en 1868. *Op.* 27.

Le Chant de ceux qui s'en vont sur la mer, mélodie, poésie de V. Hugo. A Pauline Viardot. Édité chez Choudens, 1870.

La Coccinelle, mélodie, poésie de V. Hugo. A Capoul. Éditée en 1896.

Maria Lucrezia, mélodie, paroles de Legouvé.

A la vicomtesse de Grandval. Éditée en 1870. Chez Choudens.

Tristesse, mélodie, sonnet de F. Lemaire. A M. Em. Fernier. Éditée en 1877.

Transcription pour piano de l'*andante* de la 36e symphonie d'Haydn. Éditée en 1869.

Marche religieuse de *Lohengrin* de R. Wagner, pour piano, violon et orgue. Éditée en 1869.

1869. *Troisième concerto* en *mi bémol* pour piano. A M. Delaborde. Édité en 1875. *Op.* 29.

A quoi bon entendre, mélodie, poésie de V. Hugo. A Mme Miolan Carvalho. Éditée en 1870.

Orient et Occident, marche militaire pour orchestre militaire. A M. Th. Biais. Éditée en 1870. *Op.* 25.

La Mandolinata (de Paladilhe), paraphrase pour piano. A Caroline Montigny. Éditée en 1869.

Chœur des Derviches tourneurs (*les Ruines d'Athènes*) de Beethoven. A M. Th. Ritter. Édité en 1869.

Trois transcriptions pour piano sur les quatuors de Beethoven. A M. Carl Tausig (1869?). Éditées en 1870.

1870. *Mélodies persanes* (sept mélodies d'Armand Renaud) : *la Brise, Splendeur vide, la Solitaire, Sabre en main, Au Cimetière, Tournoiement.* Éditées en 1872. *Op.* 26.

Si vous n'avez rien à me dire, poème de V. Hugo, A Mme la comtesse de Ségur-Lamoignon. Édité en 1896.

Improvisation sur la *Beethoven-Cantate* de Lizst. A Louise Langhans. Éditée en 1870.

La Isleña, de Paladilhe, paraphrase pour piano. A Mme Teresa Careño. Heugel, éditeur.

1871. *Gavotte* en *ut mineur*. A M. Silas. Éditée en 1872. *Op.* 23.

Deuxième mazurka (en *sol mineur*) pour piano. A Mme Marie Moukanoff. Éditée en 1871. *Op.* 24.

Le Rouet d'Omphale, poème symphonique. A Augusta Holmès. Édité en 1872. *Op.* 31.

Marche héroïque (pour orchestre). A la mémoire d'Henri Regnault. Éditée en 1871. *Op.* 34.

Romance en *fa*, pour cor ou violoncelle. A M. Garrigue. Éditée en 1874. *Op.* 37.

Berceuse en *si bémol*, pour violon. A Paul Viardot. Éditée en 1874. *Op.* 37.

Paraphrase de *Gallia*, de Gounod, pour piano. A M. Delaborde. Éditée en 1871. Novello et Cie, édit. à Londres.

A voice by the cedartree mélodie, poème de Tennyson. Éditée en 1871. Chez Augener, à Londres.

Désir d'Orient, mélodie, poésie de Saint-Saëns. A Mme Conneau. Éditée en 1895.

El Desdichado, chœur à deux voix égales. A Mmes Claudie Chamerot et Marianne Duvernoy, nées Viardot. Édité en 1884.

My land, mélodie, paroles de Davis, chantée par Mrs. Stanley. Éditée en 1871.

Romance sans paroles (*si mineur*) pour piano. Éditée en 1872.

1872. *Dans ton cœur,* mélodie, poésie de H. Cazalis. A Mme Mauvernay. Éditée en 1884.

La Princesse jaune, opéra-comique en un acte de Louis Gallet. Composé en 1872. Édité en 1872. Première représentation à l'Opéra-Comique le 12 juin 1872. *Op.* 30.

Première sonate en *ut mineur* pour piano et violoncelle. Dédiée à M. J. Lasserre. Éditée en 1873. *Op.* 32.

Premier concerto pour violoncelle (en *la mineur*). Dédié à M. Tolbecque. Édité en 1873. *Op.* 33.

1873. *Phaéton,* poème symphonique. Dédié à Mme Pochet de Tinan. Édité en 1875. *Op.* 39.

Danse macabre, mélodie, poésie de Henri Cazalis. A M. Gustave Jacquet. Éditée en 1873.

Menuet d'*Orphée* de Glück. Transcription pour piano. Édité en 1874.

1874. *Romance* (*ut majeur*) pour violon et orchestre. A Alfred Turban. Éditée en 1876. *Op.* 48.

Variations pour deux pianos sur un thème de Beethoven. Dédiées à M. et Mme E. Jaël. Éditées en 1874.

Danse macabre, poème symphonique. Dédié à Mme Montigny-Remaury. Édité en 1875. *Op.* 39.

1875. *O Salutaris* (*mi bémol*). A M. Duchesne. Édité en 1875.

Le Timbre d'argent, drame lyrique en quatre actes de Jules Barbier et Michel Carré (terminé en 1869, remanié jusqu'en 1877, édité en 1877). Première représentation à Paris au Théâtre national lyrique, le 23 février 1877. Édité chez Choudens.

Allegro appassionato, pour violoncelle et orchestre. A M. Jules Lasserre. Édité en 1875. *Op.* 43.

Quatrième concerto en *ut mineur* pour piano. Dédié à M. Door. Édité en 1877. *Op.* 44.

Le Déluge, oratorio biblique en trois parties, poème de Louis Gallet. Édité en 1876. *Op.* 45.

Quatuor en *si bémol*, pour piano, violon et violoncelle. A M. J. Foucault. Édité en 1875. *Op.* 41.

1876. *Les Soldats de Gédéon*, chœur à quatre voix d'hommes (*a capella*), paroles de Louis Gallet. A M. Eug. Gosset.

1877. *Vogue, vogue la galère*, mélodie, poésie de Jean

Aicard. A Mlle Marie Rose. Éditée en 1877.

Samson et Dalila, opéra en trois actes de Fernand Lemaire (commencé en 1868, terminé en 1877). Dédié à Mme Pauline Viardot. Édité en 1877. Première représentation à Weimar le 2 décembre 1877 et au théâtre national de l'Opéra en novembre 1892. *Op.* 47.

La Jeunesse d'Hercule, poésie symphonique. Dédiée à Henri Duparc. Éditée en 1877. *Op.* 50.

Romance en *ré* pour violoncelle et piano. A Adolphe Fischer. Éditée en 1877. *Op.* 51.

Six études pour piano. Éditées en 1877. *Op.* 52.

1878. *Points d'orgue* pour le Concerto en *sol* de Beethoven. Édité en 1879.

Étienne Marcel, opéra en quatre actes de Louis Gallet. Dédié à Mme veuve Saint-Saëns. Composé en 1877 et 1878. Publié en 1879. Représenté pour la première fois sur le Grand Théâtre de Lyon le 8 février 1879.

Deux chœurs sur des poèmes de V. Hugo de *l'Art d'être grand-père*. Édités en 1878. *Op.* 53.

Messe de Requiem (soli, chœur et orchestre). A la mémoire d'Alb. Le Libon. Éditée en 1878. *Op.* 54.

Menuet et *valse* pour piano. A Mme Félix Lévy. Édités en 1878. *Op.* 50.

1879. *La Lyre et la Harpe*, oratorio, soli, chœur et orchestre. D'après une ode de V. Hugo. A Henri Reber. *Op.* 57.

Night soug of Preciosa, mélodie d'après une pièce anglaise de Isaac Ginner. A M. Sherington. Éditée en 1879.

1880. *Souvenir d'Italie*, pour piano. A Mlle Marie Poitevin. Édité en 1887. *Op.* 80.

Konig harald Harfagar, d'après une ballade de H. Heine, pour piano à quatre mains. A la comtesse Marie de Schleinitz. Édité en 1880. Bote et Bock, éditeurs à Berlin. *Op.* 59.

Suite algérienne pour orchestre. A M. le docteur Alb. Kopff. Éditée en 1880. *Op.* 60.

Troisième concerto en *si mineur* pour violon. A Sarasate. Édité en 1881. *Op.* 61.

Morceau de concert pour violon avec accompagnement d'orchestre. A M. Ovide Musin. *Op.* 62.

Une Nuit à Lisbonne, barcarolle pour orchestre. A Sa Majesté don Luiz, roi de Portugal. Éditée en 1881. *Op.* 63.

Jota aragonaise, pour orchestre. A Mme Paquita de Sarasate. Éditée en 1881. *Op.* 64.

Dans les coins bleus, poésie de Sainte-Beuve. A M. Jean Gounod. Éditée en 1884.

1881. *Septuor* pour trompette, piano, deux vio-

lons, alto, violoncelle et contrebasse. A M. E. Lemoine. Édité en 1881. *Op.* 55.

Hymne à Victor Hugo, pour orchestre et chœur. Édité en 1884. *Op.* 69.

Allegro appassionato, pour piano et orchestre. Édité en 1881. *Op.* 70.

1882. *Troisième mazurka* (*si mineur*) pour piano. A Mme la comtesse E. Potocka. Éditée en 1883. *Op.* 66.

Deux chœurs (avec accompagnement de piano *ad libitum*). A M. Charles Gounod. Édités en 1883. *Op.* 68.

Henry VIII, opéra en quatre actes de Louis Detroyat et Armand Silvestre (commencé en 1882, terminé en 1883). Représenté pour la première fois sur la scène de l'Opéra le 5 mars 1883. Édité en 1883.

1884. *O Salutaris* (*mi bémol*), pour contralto. A Mme Étienne Enoch. Édité en 1884.

Henry VIII, quatuor transcrit pour piano. Édité en 1884.

Chanson des Maucroix, d'après Jacques Durand, transcrit pour piano. A Mme A. Durand. Éditée en 1884.

Prélude de la sixième sonate pour violon de J.-S. Bach, d'après la 29e cantate. Édité en 1884.

O Salutaris à deux voix pour ténor et baryton. A MM. Pirola et Quinot. Édité en 1884.

Deux chœurs pour quatre voix d'hommes (*a capella*), poésie de T. Saint-Félix. Édités en 1884. *Op.* 71.

Allegro pour piano. A Mlle Clara Hoskier. Édité en 1884. *Op.* 72.

Rapsodie d'Auvergne, pour piano et orchestre. A M. Louis Diémer. Éditée en 1884. *Op.* 73.

1885. *Pie Jesu*, pour basse. A Numa Auguez. Édité en 1885.

Romance pour cor et piano (en *mi*), extraite de la suite *Op.* 16. Éditée en 1885. Hamelle, édit. *Op.* 67.

Saltarelle, chœur à quatre voix d'hommes sans accompagnement, poésie d'Émile Deschamps. Édité en 1885. *Op.* 74.

Première sonate en *ré mineur* pour piano et violon. A M. Marsick. Éditée en 1885. *Op.* 75.

Wedding cake, caprice-valse pour piano et instruments à cordes. A Mme Caroline de Serres. Édité en 1886. *Op.* 76.

1886. Scherzo des *Pêcheurs de perles* de Bizet. A M. Marmontel. Chez Choudens, 1886.

Polonaise à deux pianos. A M. Julien Koszul. Éditée en 1886. *Op.* 77.

Troisième symphonie (en *ut mineur*). A la mémoire de Fr. Liszt. Éditée en 1886. *Op.* 78.

1887. *Caprice* sur des airs danois et russes (pour flûte, hautbois, clarinette et piano). A S. M. l'Impératrice de Russie. Édité en 1887. *Op.* 79.

Feuillet d'album, pour piano à quatre mains. A Mlle Rachel Léon. Édité en 1887. *Op.* 81.

La Fiancée du timbalier, ballade de V. Hugo, pour chant et orchestre. Éditée en 1887. *Op.* 82.

Havanaise, pour violon et orchestre. A M. Diaz Albertini. Éditée en 1888. *Op.* 83.

Pas redoublé. A la Société des touristes du Midi. Édité en 1890. *Op.* 86.

Morceau de concert pour cor. A M. Henri Chaussier. Édité en 1893. *Op.* 94.

Le Cygne (extrait du *Carnaval des animaux*), mélodie pour violoncelle et piano. Éditée en 1887.

Kermesse et *Valse* de *Faust* de Ch. Gounod. Éditée chez Choudens, 1887.

Proserpine, drame lyrique en quatre actes, paroles de Louis Gallet, d'après Aug. Vacquerie. Première représentation à l'Opéra-Comique, mars 1887.

Ascanio, drame lyrique en cinq actes de Louis Gallet, d'après le drame de Paul Meurice, publié en 1890. (Opéra, 21 mars 1890.)

1888. *Les Guerriers*, chœur à quatre voix d'hommes,

poésie d'Audigier. A la Société chorale *l'Abeille*. Édité en 1884. *Op.* 84.

Suzette et Suzon, mélodie, poésie de V. Hugo. A M. Félix Lévy. Éditée en 1889.

1889. *Les Cloches du soir*, pour piano. Édité en 1889. *Op.* 85.

Scherzo pour deux pianos à quatre mains. A M. et Mme Bellenot. Édité en 1890. *Op.* 87.

Sarabande de J.-S. Bach, pour violon, piano et orchestre. Éditée en 1889.

1890. *Valse canariote* pour piano. A Mlle Candelaria Navarro Segala. Éditée en 1890. *Op.* 88.

Guitares et Mandolines, poésie de C. Saint-Saëns. A M. Georges Lambert. Édité en 1890.

Présage de la Croix, mélodie, poésie de Stephan Bordèse. Éditée en 1891.

1891. *Africa*, fantaisie pour piano et orchestre. A Mme Roger-Miclos. Éditée en 1891. *Op.* 89.

Suite pour piano. A Mme Louise Mariotte. Éditée en 1892. *Op.* 90.

Aimons-nous, mélodie, poésie de Th. de Banville. A M. Vergnet. Éditée en 1892.

Amour viril, mélodie, poésie de J. Boyer. Éditée en 1891.

1892. *Chant saphique*, pour violoncelle et piano. A M. Jules Delsart. Édité en 1892. *Op.* 91.

Deuxième trio pour piano, violon et violon-

celle (en *mi mineur*). A Mme la comtesse de Guitaut. Édité en 1892. *Op.* 92.

Sarabande et Rigaudon. A M. Porel. Édité en 1892. *Op.* 93.

Les Fées, mélodie avec accompagnement de piano à quatre mains, poésie de Th. de Banville. A Mlle Estelle de Vita. Éditée en 1892.

Là-bas, poésie de J.-L. Croze. A M. E. Baudoin-Bugnet. Éditée en 1892.

Madeleine, poésie de Alfred Tranchant. A Mlle Madeleine Choisnel. Éditée en 1892.

Le Rossignol, mélodie, poésie de Th. de Banville. A M. Émile Engel. Éditée en 1892.

1893. *Fantaisie pour harpe.* A Mme la vicomtesse de Ségur-Lamoignon, née Rosita d'Argüellès. Éditée en 1893. *Op.* 95.

Primavera, poésie de Paul Stuart. A M. Gabriel Simian. Éditée en 1893.

Fière beauté, mélodie, poésie de A. Mahot. A M. Billaud. Éditée en 1893.

Sérénité, poésie de Marie Barbier. Éditée en 1895.

Vive Paris! Vive la France! paroles d'Alfred Tranchant. Édité en 1894.

Antigone, musique de scène pour le drame, d'après Sophocle, de Paul Meurice et Aug. Vacquerie. Édité en 1893. Représenté au Théâtre-Français le 21 novembre 1894.

Phryné, opéra-comique en deux actes d'Augé de Lassus. Écrit en 1892-93. Édité en 1893. Représenté à l'Opéra-Comique le 24 mars 1893.

1894. *Caprice arabe*, pour deux pianos. A M. E. Béguet. Édité en 1894. *Op.* 96.

Thème varié pour piano. A Ambroise Thomas. Édité en 1894. *Op.* 97.

Pallas-Athéné, chanté aux fêtes d'Orange, poésie de J.-L. Croze. A Mlle L. Bréval. Édité en 1894. *Op.* 98.

Trois préludes et fugues pour orgue. A MM. Widor, Guilmant, Gigout. Édités en 1894. *Op.* 99.

La Libellule, valse chantée. A Mlle Sibyl Sanderson. Éditée en 1894.

Peut-être ! poème de J.-L. Croze. A Mme Lureau-Escalaïs. Édité en 1894.

Pourquoi rester seulette ? bergerie Watteau. A Mlle Jeanne Harding. Éditée en 1895.

Le Malade imaginaire, d'après la musique de Charpentier. Édité en 1894.

1895. *Souvenir d'Ismaïlia*, pour piano. A I. Philipp. Édité en 1895. *Op.* 100.

Fantaisie pour orgue. A S. M. la reine de Roumanie. Éditée en 1895. *Op.* 101.

La Mort de Thaïs, paraphrase d'après J. Massenet. A Mme J. Massenet. Éditée en 1893.

Frédégonde, opéra en cinq actes de Louis

Gallet. Musique de E. Guiraud, terminé par Saint-Saëns. Paul Dupont, édit.

1896. *Deuxième sonate* pour piano et violon (*mi bémol majeur*). A M. et Mme L. Carembat. Éditée en 1896. *Op.* 102.

Cinquième concerto (en *fa majeur*) pour piano et orchestre. A Louis Diemer. *Op.* 103.

Valse mignonne. A S. E. la princesse Benia Osman. Éditée en 1896. *Op.* 104.

Berceuse pour piano à quatre mains. A Mme la marquise de Balleroy. *Op.* 105.

Vénus, mélodie pour ténor et baryton, poème de C. Saint-Saëns. A MM. Alvarez et Renaud, de l'Opéra. Éditée en 1896.

Javotte, ballet en un acte et trois tableaux de J.-L. Croze. Édité en 1896. (Première représentation à Lyon, décembre 1896.)

1897. *Marche religieuse* pour orgue. A S. M. dona Maria Cristina, reine d'Espagne. Éditée en 1898. *Op.* 107.

Madrigal, tiré de *Psyché* de Molière, pour ténor-solo et voix d'hommes. A M. Valentin Duc. Édité en 1897.

Nocturne d'*Hellé* de Duvernoy, transcription pour piano. Édité en 1897.

1898. *Caprice héroïque* pour deux pianos à quatre mains. A la mémoire de la comtesse du Nord. Édité en 1898.

Lever de soleil sur le Nil, mélodie, poème

de Saint-Saëns. A Mme Héglon. Édité en 1898.

Les Vendanges, hymne populaire, paroles de L. Sicard. A M. A. Mas, maire de Béziers.

Déjanire, musique pour la tragédie en quatre actes de Louis Gallet. Éditée en 1898. A M. Castelbon de Beauxhostes. Représentée aux arènes de Béziers, le 28 août 1898.

Panis Angelicus. A M. Bernardo Navarro de la Torre.

Deux fantaisies écrites pour le luth d'après Luis Milan de Valence. A S. E. M. le comte de Morphy.

Si je l'osais, poésie d'Alfred Tranchant. A M. Etienne Millod.

Trois préludes et fugue pour orgue. A MM. Fauré, Périlhou, Dallier. *Op.* 19.

Valse nonchalante. A la princesse Hélène Bibesco.

1899. *Six études* pour piano. *Op.* 111.

Quatuor pour deux violons, alto, violoncelle. A Eug. Isaye. *Op.* 112.

Chant d'automne, chœur à quatre voix d'hommes, paroles de Sicard. A la Chorale bitteroise. *Op.* 113.

1900. *La Nuit,* pour soprano-solo, chœur de femmes et orchestre, poésie de G. Audigier. A Ed. Colonne. Édité en 1900. *Op.* 114.

Le Feu céleste, cantate, pour soprano-solo, chœur, orchestre, orgue et un récitant, poésie d'Armand Silvestre. A M. P. Taffanel. Éditée en 1900. *Op.* 115.

Lola, scène dramatique à deux personnages, par Stéphan Bordèse. A Mme Henri Lavedan. Éditée en 1900. *Op.* 116.

Les Cloches de la mer, poésie de C. Saint-Saëns, mélodie. A Mme la comtesse Renée de Maupeou. Éditée en 1900.

Nocturne, mélodie, poésie de Quinault. A M. Ed. Clément. Éditée en 1910.

Thème varié, mélodie, poésie de C. Saint-Saëns. A Lise Landouzy. Éditée en 1900.

1901. *Désir d'amour*, poésie espagnole de Francesco Perpina. A M. don Luis Pipo-Conti. Éditée en 1901.

Les Barbares, tragédie lyrique en trois actes et un prologue, poème de V. Sardou et Gheusi. Représentée à l'Opéra le 23 octobre 1901.

Elle, sonnet de M. Ch. Lecocq. Édité en 1901.

1902. *Marche du couronnement* pour le roi Édouard VII. Éditée en 1902. *Op.* 117.

Romance du soir, quatuor à quatre voix mixtes, paroles de J.-L. Croze. Au Quatuor lyrique de Paris. Édité en 1902. *Op.* 118.

Second concerto en *ré mineur* pour violoncelle et orchestre. A M. J. Hollmann. Édité en 1902. *Op.* 119.

Andromaque, musique de scène pour la tragédie de Racine. A Mme Sarah Bernhardt. Éditée en 1903.

Parysatis, drame en trois actes et un prologue de Jane Dieulafoy. Édité en 1902. Représenté aux arènes de Béziers le 17 août 1902.

1903. *Valse langoureuse,* pour piano. A S. A. le prince Mohammed Ali Pacha. Éditée en 1903. *Op.* 120.

A la France, chœur pour les élèves des lycées et collèges, paroles de Combarieu. *Op.* 121.

L'Arbre, poésie de Jean Moréas, mélodie. A M. René Lara. Éditée en 1903.

Sœur Anne, mélodie, poésie d'André Pressat. A Mme Madeleine Briend. Éditée en 1903.

Hélène, drame lyrique en un acte. A S. A. S. le prince de Monaco. (Monte-Carlo, février 1904.)

1904. *Caprice andalou,* pour violon et orchestre. A Johannès Wolff. *Op.* 122.

Offertoire pour la Toussaint, chœur à quatre voix mixtes et orgue. A M. l'abbé Vaujany. Édité en 1904.

1905. *Ode d'Horace,* chœur à quatre voix d'hommes

(*a capella*). A M. Charles Lecocq. Édité en 1905.

L'Ancêtre, drame lyrique en trois actes d'Augé de Lassus. A S. A. S. le prince de Monaco. Monte-Carlo, février 1906.

Deuxième sonate en *fa majeur*, pour violoncelle. A Jules Griset. *Op.* 123.

1906. *Le Fleuve*, mélodie, poème de Audigier. A M. Robert Le Lurez. Éditée en 1906.

La Gloire de Corneille, cantate.

1907. *Fantaisie* pour violon et harpe. A Mlles Marianne et Clara Essler. Éditée en 1907. *Op.* 124.

L'Étoile, mélodie, paroles de S. A. le prince Haïdar Pacha. Éditée en 1907.

1908. *La Foi*, musique de scène pour le drame de M. Brieux, représenté à Monte-Carlo le 10 avril 1909.

Trois tableaux symphoniques (extraits de *la Foi*). Édité en 1909.

L'Amour oyseau, fabliau de Ronsard. Chant et piano.

Soir romantique, mélodie, poésie de Mme la comtesse de Noailles.

Violons dans le soir, mélodie avec violon obligatoire, poésie de Mme la comtesse de Noailles.

Praise ye the lord, chœur sur des psaumes de David.

1912. *Aux Aviateurs*, chœur primé au concours international de musique, poésie de M. Jean Bonnerot. Publié en 1912.

Hymne au printemps, chœur pour voix mixtes.

Aux Mineurs, chœur pour voix mixtes. Publié en 1912.

Six études pour la main gauche. Dédiées à Mme de Serres.

Triptyque (pour piano et violon). A S. M. la reine des Belges.

Valse gaie, valse pour piano. Éditée en 1912.

1913. *The Promised land*, oratorio pour chœurs, soli et orchestre, paroles de M. Klein. A S. M. la reine Alexandra.

ŒUVRES LITTÉRAIRES DE CAMILLE SAINT-SAENS

Harmonie et Mélodie. Paris, 1885.

Ch. Gounod et le « Don Juan » de Mozart. Paris, 1893.
Problèmes et Mystères. Paris, 1894.
Portraits et Souvenirs. Paris, 1899.
École buissonnière. Paris, 1913.
Botriocéphale, comédie en vers en un acte. Paris, 1891.
La Crampe des écrivains, comédie en un acte. Paris, 1892.
Le roi Apépi, comédie en 4 actes, d'après Cherbuliez. 1903.
Rimes familières. Paris, 1891.
Hélène, poème lyrique en un acte. Paris, 1903.
Notice sur les lyres et les cithares antiques. (Épuisé.)
Notes sur les décors de théâtre dans l'antiquité romaine, 1886.
Conférence sur les phénomènes de mirage, faite à la Société astronomique de France, 1905.

BIBLIOGRAPHIE

« *Henry VIII* » *et l'opéra français*, par E. HIPPEAU. Paris, 1883.

Mémoires d'un artiste, par CH. GOUNOD. 1890.

Etude sur « *Samson* », par DESTRANGES. Paris, Fischbacher.

Etude sur « *Proserpine* », par DESTRANGES. Paris. Fischbacher.

Etude sur « *Ascanio* », par CH. MALHERBE.

« *Ascanio* » *de Saint-Saëns*, par CH. GOUNOD, 1890.

Le Cinquantenaire artistique de Saint-Saëns, par BLONDEL. Paris, Durand.

Le Jubilé de Saint-Saëns, par LINDENLAUB. Paris Durand.

Notice sur Saint-Saëns, par CAMILLE BELLAIGUE. Durand, édit.

La Musique française moderne, par GEORGES SERVIÈRES.

Camille Saint-Saëns, par OTTO NEITZEL. Berlin, 1899.

Les grandes formes de la musique (*C. Saint-Saëns*), par E. BAUMANN. Paris, 1905. Ollendorf.

Les Musiciens d'aujourd'hui, par ROMAIN ROLLAND. Paris, 1908. Hachette.

Camille Saint-Saëns, sa vie, son œuvre, par JEAN BONNEROT. Durand, 1914 (1).

Camille Saint-Saëns, par AUGÉ DE LASSUS. Delagrave, 1914.

(1) La partie biographique de cet ouvrage a été écrite d'après le livre de M. Jean Bonnerot, à qui nous adressons nos vifs remerciements pour sa parfaite confraternité littéraire.

CORBEIL. — IMPRIMERIE CRÉTÉ. — NOVEMBRE 1919.

Bibliothèque Internationale de Critique

Vol. in-18 jésus (185 × 117) à 3 fr. 75.

.....

LISTE DES VOLUMES PARUS :

Lettres et Arts

André Maurel.. .. **Les Écrivains de la Guerre** (épuisé)
Maurice Wilmotte. **Le Français a la Tête épique.**
Marcel Boulenger. **Écrit le Soir.**
Camille Mauclair. **Auguste Rodin.**
Albert Mockel.. .. **Émile Verhaeren.**
André Geiger .. .. **Gabriele d'Annunzio.**
Ernest Raynaud. .. **La Mêlée symboliste.**
Mce des Ombiaux .. **Les Premiers Romanciers nationaux de Belgique.**
Alfred Poizat .. .. **Le Symbolisme.**

Religion et Philosophie

Ernest Seillière .. **Houston Stewart Chamberlain.**
Ernest Seillière .. **Le Péril mystique dans l'inspiration des Démocraties contnes.**
Professeur Grasset **La Science et la Philosophie.**
Professeur Grasset **Le « dogme » transformiste.**
Gonzague Truc. .. **Le Retour à la Scolastique.**

Sociologie et Politique

Georges Dumesnil.. **Ce qu'est le Germanisme.**
Onésime Reclus .. **Un Grand Destin commence.**
Alexandre Zévaès. **La Faillite de l'Internationale.**
Edmond Laskine.. **Le Socialisme national.**
L. Huot et P. Voivenel.. **La Psychologie du Soldat.**
Maurice Privat. .. **Si j'étais ministre du Commerce.**
Henri Mazel. .. .. **La Psychologie du Kaiser.**

Mœurs et Coutumes

Jules Bertaut .. .. **Ce qu'était la Province française avant la Guerre.**

Histoire et Archéologie

Albert Mathiez. .. **La Révolution et les Étrangers.**

.....

A PARAITRE :

Edmond Pilon. .. **Aspects et Figures de Femmes.**

IMP. CRÉTÉ, CORBEIL

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08731 732 5